الجامعة الإسلامية

عمادة الدراسات العليا

كلية الآداب

قسم اللغة العربية



البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم

رسالة ماجستير

إعداد الطالب:

خضر محمد أبو ججوح

إشراف الأستاذ الدكتور

نبيل خالد أبو علي

أستاذ الأدب والنقد في الجامعة الإسلامية

نائب رئيس مجمع اللغة العربية الفلسطيني

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية

من كلية الآداب قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلامية -غزة

١٤٣١هـ /٢٠١٠م

إهداء

إلى روح والديّ يمامتين تهدلان في قلبي،

وتسقيانه بالحب والحنين.

رب ارحمهما كما ربياني صغيرا،

وأسكنهما مقعد صدق في الجنة.

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وبعد

أتقدم بالشكر والعرفان من أستاذي القدير الأستاذ الدكتور نبيل خالد أبو علي، على ما أولانيه من رعاية، منذ كنت طالبا في المرحلة الجامعية الأولى، ومرحلة الدراسات العليا السابقة والحالية، وتوجيهاته القيمة السديدة، حتى استوت الدراسة الحالية على سوقها، والشكر موصول للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة لأنهما اقتطعا من وقتهما جزءا وشرفاني بمراجعة الرسالة وتدقيقها، الدكتور الفاضل عاطف أبو حمادة، والدكتور الفاضل وليد أبو ندى، ولا يفوتني أن أقدم وافر التقدير، وجزيل الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور محمود العامودي عميد كلية الآداب على لطفه ومساندته وحسن رعايته، ولكل من مدّ لي يد العون والمساعدة ولو بدعوة في ظاهر الغيب، أو أمنية تمناها لي بالخير.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب

المقدمة

دوافع الدراسة:

تأملت في المشهد الشعري والنقدي في قطاع غزة على مدار سنوات طويلة فوجدت أصواتا شعرية تؤسس مساراتها بقوة لا تزعزعها حالة الركود النقدي النسبية التي يعاني منها المشهد النقدي في غزة خاصة، وفلسطين عامة، على مستوى النقد التطبيقي الجمالي الذي يغوص في تجليات النصوص، ويستكنه ما فيها من أسرار، ويقتنص ما فيها من درر جمالية، فواقع المشهد يؤكد أن أصواتا شعرية كثيرة لم تواكبها عملية نقدية مكافئة، حيث يعزف –عن المتابعة الدقيقة، والمقاربة التحليلية الفاحصة– كثير من المتخصصين ، الذين يفترض فيهم أن يتابعوا وينقبوا ويواكبوا بعين الجمال ونفس التذوق، وتجرد الموضوعية، ما سينثال على صفحة المشهد من أشعار جميلة؛ بعيدا عن الاعتبارات الشخصية؛ ليكونوا حلقة وصل بين الشعراء والجماهير، ويسهموا في رفعة المشهد الأدبي.

ومن خلال قراءتي شعر كمال غنيم، في مجموعاته الشعرية المنشورة، وجدت نفسا شعريا متميزا صادقا، أثرى المشهد الشعري بنماذج تستحق الوقوف عندها بالدرس والتحليل، فقصائده أبكار جميلة تستحق أن تقاربها قلم الباحث بالنقد والتحليل، لتبرز ما فيها من فسيفساء تصويرية، ورونق جمالي، لإثراء المشهد النقدي المعاصر بقراءات جديدة.

الدراسات السابقة:

لم تحظ قصائد الشاعر كمال غنيم بدراسات مستقلة خاصة، خلا بعض الإشارات التي تضمنتها بعض الأبحاث الأدبية المقدمة في مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين في الجامعة الإسلامية(٢٠٠٥) مثل، بحث مدحت العراقي، الدلالة الرمزية للإمام الشهيد أحمد ياسين في الشعر المعاصر، استدل ببضعة أبيات من قصيدة أمة مكبلة وشيخ طليق، على صفات الشيخ التي تحولت إلى معجزة بالعزيمة وقوة الإرادة([١]) وبحث فؤاد السلطان،الموسوم بالشيخ أحمد ياسين بين الصورة والرمز، استشهد فيه بقصيدة أغدا نراك، على توظيف الشاعر بعض عناصر الطبيعة، بوصف بعضها رموز للاحتلال، وبعضها رموز للشيخ الشهيد، ليعبر عن تجاربه

---

(١) مدحت العراقي، الدلالة الرمزية للإمام الشهيد أحمد ياسين في الشعر المعاصر، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١، ص ٢١٦، ٢١٧

الشعورية، والحالة الانفعالية([1])، وبحث محمد كلاب، الأبعاد الرمزية لصورة الشهيد أحمد ياسين في الشعر العربي الحديث، تعرض فيه لمقطع من قصيدة أمة مكبلة وشيخ طليق، مستشهدا بها على توظيف الملامح الشخصية لصورة الإمام، والتغلغل في أعماقها لاستكناه جوهرها، والكشف عن تجلياتها المادية والمعنوية؛ لإثارة اهتمام المتلقي([2]) وأحمد المصري، في بحثه صورة الإمام الشهيد أحمد ياسين في الشعر العربي المعاصر، دراسة موضوعية، استشهد فيه بمقاطع من قصائد الشاعر: ناقة الرسول، على رسم الصورة الكلية لشخصية الشهيد أحمد ياسين، وأمة مكبلة وشيخ قعيد استشهد بها على نمط القافية العمودية المقطعية، وقصيدة كن ما أردت، استشهد بها على نمط القافية المقطعية في قصيدة التفعيلة(٣)

واستشهد جهاد العرجا، في بحثه رثاء الشعراء للإمام الشهيد أحمد ياسين دراسة لغوية، بقصيدة ناقة الرسول، ليدلل على استخدام ألفاظ الحزن والأسى، الذي سرعان ما يزول برؤية الشهيد، وسطرين من قصيدة إنا نراك، مستشهدا بهما على السؤال عن الرؤية في معرض الحديث عن توالي الأسئلة على ألسنة الشعراء (٤) وفي بحث إبراهيم بخيت معجم أزهار النسرين في ألقاب الياسين وصفاته، انتقى الألقاب والصفات التي وردت في القصائد التي كتبها في رثاء الشيخ أحمد ياسين،([5]) وتعرض محمد القطاوي في بحثه استدعاء التراث في شعر شعراء الياسين، لمقطع من قصيدة ناقة الرسول، مستشهدا بها على استدعاء التراث في قصة ناقة الرسول، وبيت من قصيدة أمة مكبلة وشيخ قعيد، استشهد به على مأساة المؤمنين أصحاب الأخدود([6]) وبحث حماد أبو شاويش شخصية البطل في الشعر العربي المعاصر،

---

(١) فؤاد السلطان، الشيخ أحمد ياسين بين الصورة والرمز، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١،ص٢٧٧

(٢) محمد كلاب، الأبعاد الرمزية لصورة الشهيد أحمد ياسين في الشعر العربي الحديث ، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١،ص٢٩٥

(٣) أحمد المصري، صورة الإمام الشهيد أحمد ياسين في الشعر العربي المعاصر، دراسة موضوعية، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١، ص ص٣٣٧، ٣٣٨،٣٥٣ ٣٥٤

(٤)جهاد العرجا، رثاء الشعراء للغمام الشهيد احمد ياسين، دراسة لغوية، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١، ص ص ٤٦١، ٤٦٢، ٤٩٦

(٥) إبراهيم بخيت، معجم أزهار النسرين في ألقاب الياسين وصفاته، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١، الصفحات، ٥٦١، ٥٦٦، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٨، ٥٨٠، ٥٩٧، ٦٠٣

(٦) محمد القطاوي، استدعاء التراث في شعر شعراء الياسين، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١ ص٦٢٦، ٦٢٧

الإمام الشهيد أحمد ياسين نموذجا، وتعرض فيه لمقطع من قصيدة (إنا نراك) يستشهد بها على وجود صفة الإحساس بالشعب، والارتباط الوثيق به التي كان يتحلى بها الشيخ الشهيد ([1]) كذلك استشهد إبراهيم عواد في بحثه الموسوم البعد الإنساني في شخصية الإمام الشهيد بمقطع من قصيدة أمة مكبلة وشيخ قعيد، مستشهدا بها على صفات القائد الشهيد، مع إشارة إلى ما فيها من جرس موسيقي لعب دورا في شد المتلقي لحالة من التوقع والتأمل([2]) ويلاحظ على الأبحاث السابقة الملاحظات التالية:

١- قدمت في مؤتمر بمناسبة استشهاد الشيخ أحمد ياسين، وتستشهد بمقاطع من بعض القصائد التي كتبها الشاعر بمنسابة استشهاد الشيخ ياسين، علما بأن عدد قصائد الشاعر التي لها علاقة بالشيخ في مناسبة استشهاده، وقبلها، تبلغ أربع قصائد أي ما يعادل ٣.٤١% من المجموع الكلي لقصائد الشاعر.

٢- لم تتعد كثير من مواطن الاستدلال بشعر الشاعر في تلك الدراسات بضعة أسطر أو أبيات من مجموع تلك القصائد، وهذا لا يمنح المتلقي فرصة التعمق في جماليات شعر الشاعر.

٣- كانت بعض الأبحاث محكومة لعناوينها وللمناسبة التي كتبت فيها، فلم يراع المستدلون الفروق بين القصائد الجميلة المتميزة، قوية التشكيل والبناء، والقصائد الرديئة عند الاستدلال بمجموع الأشعار التي استشهدوا بها لعديد الأسماء التي تناولوا قصائدهم، فوقع خلط بين الغث والسمين من الشعر المستشهد به، وفي هذا إضعاف لمستوى المقاربات الجمالية.

وفي دراسة فايز أبو شمالة، السجن في الشعر الفلسطيني، ١٩٦٧- ٢٠٠١، استشهد الباحث بمقاطع من قصيدتين هما أمي، وشيماء أغنيتي، ([3]) أما دراسة معاذ الحنفي، البنية الإيقاعية في شعر الأسرى، فتعرض فيها لقصيدة واحدة هي أمي([4]) في معرض حديثه عن إيقاع

---

(١) حماد أبو شاويش، شخصية البطل الشعر العربي المعاصر الإمام الشهيد أحمد ياسين نموذجا، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١، ص٦٥٤

(٢) إبراهيم عواد، البعد الإنساني لشخصية الإمام أحمد ياسين، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين ج١، ص٧٢٠

(٣) فايز أبو شمالة، السجن في الشعر الفلسطيني، ١٩٦٧- ٢٠٠١، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ط١، رام الله ٢٠٠٣، ص.ص ١٤٧، ١٩٣، ٢٦٨، ٢٨٧

(٤) معاذ الحنفي، البنية الإيقاعية في شعر الأسرى،(رسالة ماجستير) الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٦، ص ١٤٥

إيقاع الحروف، ولم يتعرض لغيرها من قصائد الشاعر التي قالها من داخل معتقل النقب أثناء سجنه ونشرها في ديوان شروخ في جدار الصمت.

وفي دراسة يحيى أبو جحجوح (القيم التربوية في نماذج من الشعر الفلسطيني المعاصر)، المقدمة لمؤتمر النص بين التحليل والتأويل والتلقي، في جامعة الأقصى،استشهد الباحث ببعض أشعار الشاعر على بعض القيم التربوية المتضمنة في الشعر الفلسطيني المعاصر.(١)

أما البحث الوحيد الذي تناول شعر كمال غنيم بالدرس النقدي في دراسة مستقلة فهو بحث خضر أبو جحجوح الموسوم بالبناءات الفنية للنص في شعر كمال أحمد غنيم، الذي حكم ونشر ضمن فعاليات مؤتمر النص بين التحليل والتأويل، في جامعة الأقصى عام ٢٠٠٦. وقد ركز فيه الباحث على البناءات الفنية.

وتتميز الدراسة الحالية بالشمول، حيث ستتبع بالدرس والتحليل أشعار الشاعر وتستخلص ما فيها من دلالات تعبيرية، ولمسات فنية وجمالية، وتستكنه معالم بناءاتها الفنية، ومشكِّلات بنيتها التصويرية والإيقاعية بشكل متكامل.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في كونها تتناول شعرا غفل عنه المتخصصون، وتبرز ما فيها من قيم جمالية بمقاربات نقدية تشريحية شاملة، تصب في خضم إثراء المشهد النقدي والشعري، فهي تلقي الضوء على شاعر من جيل الشباب، وتسهم في التعريف به من جهة، وفي دفع المتخصصين والنقاد إلى ريادة المناطق التي لم تطأها أقلام الناقدين والباحثين السابقين من قبل؛ فتعمق عملية التواصل بين المشهدين الشعري والنقدي، وتنعكس بحركية التفاعل، وجدلية التأثر والتأثير على سمت المشهد الأدبي الفلسطيني والعربي المعاصر.

منهج الدراسة:

ستعتمد الدراسة الحالية على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يغوص في النصوص الشعرية، ويفكك أوصالها ويقاربها بالتحليل الدقيق المتكامل؛ ليضعها بين أيدي المتلقين والناقدين

---

(١) يحيى أبو جحجوح (القيم التربوية في نماذج من الشعر الفلسطيني المعاصر)، مؤتمر النص بين التحليل والتأويل والتلقي، مجلة جامعة الأقصى ج٢- غزة، ٢٠٠٦م

والمتذوقين، في حلة من التشكيل النقدي الذي يبرز مواطن الجمال ويسهل عملية التوصيل والتواصل مع القصائد وتذوقها.

وستنقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول: ويتناول بنية الصورة من خلال محورين هما: المحور الأول مصادر الصورة وهي: الواقع، والتراث، والأسطورة، والطبيعة، والمحور الثاني يتناول أنواع الصورة الجزئية وهي: التشبيه، وتبادل مجالات الإدراك، بالتجسيد والتشخيص، والتجريد، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات، والمفارقة، ويتناول بنية الصورة الكلية.

والفصل الثاني يتناول البناءات الفنية للنص ويشمل، البناء الدرامي، بما فيه من حوار بنوعيه خارجي وداخلي، والجوقة وسرد قصصي، والبناء الدائري، والبناء المقطعي، والبناء اللولبي، والبناء التوقيعي، والبناء المقطعي.

والفصل الثالث يتناول بنية الإيقاع من خلال تتبع مظاهر الموسيقى الخارجية، الوزن والقافية بأنواعها المختلفة، والموسيقى الداخلية بأنواعها . أولا: الموسيقى الخارجية وتشمل الوزن بأنواعه : وزن العمود، ووزن التفعيلة، والقافية بأنواعها المختلفة: القافية العمودية المتكررة، وقافية التفعيلة، والقافية المقطعية، والقافية الاستبدالية المتكررة، والقافية الاستبدالية المتغيرة ، ثم يتناول الموسيقى الداخلية تكرار الكلمات وتكرار الأصوات، وتوازن الجمل، والطباق، والجناس، والتقسيم النغمي، والقوافي الداخلية.

الفصل الأول بنية الصورة

مفهوم الصورة:

الصورة لبنةٌ أساسيّةٌ من لبنَات تكوين الشعر الجميل وتشكيله، تزامن وجودها مع وجود الشعر في عصوره المتعاقبة، ولا يكاد المتلقي المتذوق يتفاعل مع قصيدة شعرية تخلو من شكل من أشكال الصورة سواء أكانت القصيدة قديمة أم معاصرة "إن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور"(١). فلكل عصر تراكماته ولكل شاعر مبدع فرادته وخصوصيته. التي تبرهن على مستواه من القدرة الإبداعية، التي تمكنه من صياغة الجديد المدهش في إطار تجربته الشعرية، ومن لا يحسن صياغة تجربته الشعرية في تشكيلات جمالية زاخرة بالصور الجميلة الجديدة المتفردة، يكن كمن يصف الحروف والكلمات في سياق باهت لا إدهاش فيه ولا تجديد، وكذلك الشاعر الذي يقدم صورا مستهلكة أو مقلدة، يفشل في تقديم مشهد شعري متميز، وقديما التفت الجاحظ إلى هذه القضية ببساطة وتلقائية تنم عن ذوق رفيع، فقال:"إنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٢) وأجمل الصور ما انبثق من تفاعل المشاعر العميقة المختزنة في نفس الشاعر، وتلاقحها في سياق التجربة الشعرية.

إنَّ الصورة من أهم مكونات النسق الشعري الجميل، وهي رافد يمد التجربة الشعرية بطاقات تعبيرية قادرة على شحن السياقات بمجموعة مدهشة من الأشكال التصويرية، التي تتشكل في أساسها من نسيج شبكة العلاقات المتداخلة بين الدوال المنسجمة المتناسقة والمتآلفة، وحتى تلك المتخالفة التي تشحن بنوع من التقاطع والتضاد داخل النسق، واستنادا إلى هذا التصور لشبكة العلاقات الدلالية يمكن تصور تشكيل الصورة وانبثاقها من "كل علاقة بين كلمتين

---

(١) إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر. بيروت، دار الشروق. عمان، ط١، ١٩٩٦م ص١٩٣

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج/٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل-بيروت، د.ت، ص١٣٢

أو أكثر مشتركتي الحضور"([1]) ففي جسد السياقات التعبيرية، وتشابك علاقاتها الدلالية، تتفاعل الدوال التعبيرية لتشكيل جزئيات الصورة، ومنح المتلقي دلالات تبرز من خلال النسق الدلالي، وتكشف جملة من المختزنات الشعورية، والمكونات الوجدانية التي تغلغلت في نفس الشاعر، وكونت تجربته، وشكلت طرائقه التعبيرية، ومنحته قدرة على التعبير عن فحوى مكنوناته، في أشكال تصويرية زاخرة، مكونة مجموعة من الصور المتآزرة المؤثرة التي يؤلف بينها خيال الشاعر، ويخْصِبُها، ويحيلها إلى تشكيل إبداعيّ جديد؛ لأنَّ الخيال هو عنصر التوليف الفعَّال الذي يخرج بالصورة من نسق العلاقات المنطقية القائمة على التقارب الحسي البسيط، ويمنحها طاقاتها الإشعاعية، فتشكيل الصور وتدفقها مرهون بتراكمات الإحساس التي يحياها الشاعر بأدقِّ تفصيلاتها، بعد أن تنصهر في نفس الشاعر متلاقحة مع الفكر والشعور مولدة معاني جديدة ممتعة "فالكتابة هي :علم متع الكلام"(٢). فلا شعر بلا إمتاع وإدهاش، على تفاوت مستويات التلقي.

الصُّورة تجسيد للشعور المتدفق من ثنايا التجربة الشعرية التي تفاعلت في نفس الشاعر عبر سنين طويلة من الخبرات والمكتسبات الشعورية والحياتية، وتتكون الصورة من خلال تحويل المشاعر والأحاسيس إلى كلمات تصويرية ناطقة حية، تتشكل في إطار التجربة "بواسطة التدفق الثَّر لكل ملذات اللغة"(٣) وتتفاعل فيها كلُّ الجزئيات التكوينية، لإحداث أثرٍ شعوري في النفس الإنسانية لدى المتلقي، متأثرا بحرارة التجربة الشعرية للشاعر، وكلما كانت التجربة المختزنة في نفس الشاعر محترقة بمصهورات الاختزان، كان تفاعل المتلقي مع النص أكبر، وأكثر تشابكا، وهي بذلك تخرج من كونها إطارا خارجيا يمكن الاستغناء عنه، لتضحي لبنة متكاملة في بحر التجربة الشعرية، تتشابك بعلاقاتها مع السياق وتفاعلها من نسق الدوال.

([1]) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة/ شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٢،١٩٩٠، ص٣٩ ملاحظة كتب المترجمان الاسم تزفيطان طودوروف، فآثرت الرسالة كتابة الاسم كما هو مشهور بين النقاد.

(٢) رولان بارت، لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، ص ١٩

(٣) نفسه، ص٢١

"الصورة تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية، تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس، مثل الصور الحرارية والتشكيلية، كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينمائية،... الصورة هي العنصر الجوهري في لغة الشعر"([1])

وحين تتشابك الصورة بخصوبتها ودوالها التعبيرية مع السياق وتنصهر فيه "هنا تستحيل الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس –ثم إعادة تركيب له، نبعا غريبا لعلاقات جديدة، طرية، غضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي إلى الأشياء، الصورة هكذا تحيل بفعل الكشف والإدهاش، ليس موضعي الصورة فقط وإنما المتلقي ذاته، إلى مراكز حساسة لم تعرف، ويفاجأ بأنه وهو في تماس مع الصورة ملئ بالحيوية بحاجة إلى إعادة قراءة العمل الفني كله، وتركه ينحل من جديد في الذات"([2])

ونجاح الشعراء يكمن في قدرتهم على تجسيد مشاعرهم، ونقلها في صور خصبة جديدة غير مسبوقة، تتغلغل في الأشياء وتصور مكنونات الشعور بعيدا عن التسطيح والركاكة، بحيث تبرز خصوصية الشاعر المبدع، وتتجلى مقومات تجربته المتفردة، بخصوصيتها وتميزها، "إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو تلقائيا خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب"(٣). فالمختزنات الشعورية التي بلورت التجربة الشعرية لدى الشاعر تسهم في إمداده بقدرة على تقديم صورة شعرية متميزة متفردة، ومهما تنوعت وتعمقت تلك المختزنات وتفاعلت مع المثيرات الشعورية تكن الصور متميزة مدهشة.

والصورة الجميلة التي يصوغها الشاعر ليشكل ملامح تجربته، ويصوغها صياغة فنية مدهشة هي "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل، لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص"([4]).

إنَّ الخصب التصويري لدى الشاعر المبدع يتميز بالتفرد والجدة في استعمال الدوال المكونة للصورة، بحيث ينتج الشاعر صورا تنم عن كثافة شعورية ممتزجة بمختزنات تجربة عميقة، تتفاعل فيها كافة الخبرات والجزئيات مع الخيال؛ لتتلاقح في بوتقة الإبداع، ومن ثم ينتج

([1]) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص ٣١١

([2]) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص٤٥

(٣) محمد حسن عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص٢٨

([4]) مدحت سعد محمد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٤، ص٦

الشاعر سماته وسمته الفريد المميز غير المسبوق، إنها إعادة اكتشاف للذات والعالم؛ فقد "سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فجعلتها صورا ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية"(١) وفي هذا التشكيل يبتعد المبدع الحقيقي عن المكرر المستهلك، والمبتذل، ويزاوج بين دوال التعبير في تجربته المحرقة؛ ليخرج بصور مشرقة تحلق في آفاق الإبداع بأجنحة الكشف الرؤيوي.

إنَّ "الكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور حية إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المُحَسَّات"(٢).

تلك الكلمات التي أعاد الشاعر إليها بهاءها ورونقها، وخصوبتها، وأعاد تلقيحها وإخصابها، بقدرته على تشكيل اللغة وتطويعها في أنساق تعبيرية، تسهم في رفد التجربة بصور جميلة، " فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها"(٣) وهي مشحونة بكثافة إيحائية تختزل كما كبيرا من المختزنات الشعورية الوجدانية والفكرية المتغلغلة في كينونة الشاعر عبر ما تلقاه بالحواس الإدراكية المختلفة بما انطبع في ثنايا تجربته الوجدانية.

"الصورة ليست أداة لتجسيد شعورٍ أو فكْرٍ سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته، لقد وجدا بها ولم يوجدا من خلالها"(٤) ولكنها تفاعلت في نفس الشاعر المبدع وتمازجت فلا إمكانية للفصل بين جزئياتها دون أن تفقد قيمتها، فهي كل متآزر لا يستغنى عن بعضه دون إخلال بالبعض الآخر كالجسد المتآلف، والبنيان المتماسك.

---

(١) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت،ط٣، ١٩٨٤م، ص١٢٦

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص٣٥٧

(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص. ص ١١٣،١١٤

(٤) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص ٣٣

"ومقياس جودة الصورة في النهاية هو قدرتها على الإشعاع، وما تزخر به من طاقات إيحائية"[1] والقدرة على التكثيف والاختزال، تتبلور وتتيسر من خلال القدرة الإبداعية للشاعر التي تجعله قادرا على نسج صوره الفريدة المبدعة الممتعة.

مصادر الصورة الشعرية

١ –الواقع

يشكل الواقع رافدا مهما من روافد تشكيل الصورة الشعرية لدى الشاعر كمال غنيم، ويعتبر الواقع الفلسطيني المعاصر جزءا مهما من مكونات الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر بما تحمله من مفردات الألم والشهادة، والصبر، والعذاب، والمقاومة، وأشكال اللأواء، والدم والأسر، من خلال ما عاشه الشاعر في طفولته، وشبابه، حيث تفتحت عيناه على مفردات المشهد الفلسطيني، ثم عركه المشهد بتفصيلاته المختلفة، فأضحت هذه المشاهدات تتسلل إلى قصائده، يقول الشاعر:

صباح الموت يا وطن الهزيمة

فلا خيل ولا ليل ولا بيداء تعرفنا

ولا الأحزان!

ولا الدمعات تسكبنا على باب المدينة

وما عدنا صدى التكبير والتهليل

والصوت المؤطر بالسكينة

وما عاد الدم الغالي سوى وسخ

يلوثنا...

ويحرمنا صلاة الفجر في الأقصى

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ط، ١٩٧٧م، ص٩١

وفي يافا...

وفي حيفا...

وفي القدس القديمة!!

وعبد الله أعلنها الصلاة

ونحن نعالج الأوساخ يا غزة

لقد ضاعت صلاة الفجر والتكبير يلهبنا

وهذا الدم يأبى أن يفارقنا...

غسلناه...

بماء البحر نغسله

حرقناه...

بنار الفرس نحرقه

خلعنا ثوبنا الدامي...

ولكن كيف نغسل جلدنا أيضا...

أنحرقه؟!([1])

مفردات الموت، والدموع، والسكون الخيانة، والدماء، والحرمان من الصلاة في المسجد الأقصى، ومن زيارة المدن الفلسطينية، جزء من الواقع الفلسطيني، تغلغل في بنية القصيدة، منحها إشعاعات دلالية وتصويرية، تضافر فيها الواقع والدوال التعبيرية، لرسم مأساوية المشهد، فالفلسطيني يعاني من ألم الواقع الذي فرضه عليه قمع الاحتلال بما نتج عنه من ضياع الوطن،

([1]) كمال أحمد غنيم، شهوة الفرح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص ص ٩-١٤

وتشريد أهله في أصقاع الأرض، فالواقع مجال خصب، يمتحُ منه الشاعر لبنات قصائده في تشكيلاتها التصويرية الدقيقة.

ينطلق الشاعر بمشهد آخر، في تصويره الشعري مفتتحا قصيدته بما يشبه الصرخة الجريحة، التي تنطلق من إنسان تنغرسُ في كفيه ويديه أسلاك، وفي قلبه خناجر، وعلى ظهره سياط تلهب ظهره، حيث يقول:

هل كتب علينا يا أبتي	**حزنـــاً يتمـادى للأبـد**
كم حدث جدي في ألمٍ	**عن وطن بيع ولم يعد**
وروى أخبار المجزرة	**ورحيل الأهل عن البلد**
شاهدت الثكلى تنتحب	**والشيخ تـعثَّر بالـولـد**
كفكفت الدمعة يا أبتي	**وامتدت نحو القلب يدي**
أبصرت بعينيك دموعاً	**ومضيت تحدث في حزن**
"قد كنت هناك على قلق	**وجراحُ الرأس تعذبنـــي"**
"والمخبأ شوك، صبار	**والمدفع جنبي يخذلنـي"**
"وأخوك هناك بـلا رأس	**والريح تعربد فى الكفن"**
جفت عيناي فلا دمـع	**والشعر تمسمر في بدني(١)**

تسللت مفردات الواقع إلى قلب الشاعر؛ فانثال على شفتيه قصيدة ناطقة بملامح المأساة، برز في القصيدة بصرخة الاستفهام التي تعمق تغلغل الحزن، وتثير لدى المتلقي تساؤلات عن أسباب هذا الحزن الذي يستنكر الشاعر وجوده، ثم تتابع الدوال التعبيرية لتقدم صورة المشهد المؤلم، فتبرز في الصورة دوال (حزن يتمادى، وطن بيع، المجزرة، رحيل الأهل،

---

(١) شهوة الفرح، ص ص ٢٣-٢٤

الثكلى، تنتحب، تعثر، الدمعة، دموعا، حزن، قلق، جراح الرأس، شوك، صبار، المدفع، يخذلني، الكفن)

فما بين الحزن المتمادي الذي يتمدد في نفس الشاعر، ويحيط بوطنه، إلى لحظة الوصول إلى الكفن/ الموت الشهادة، تتفشى معالم المشهد الدموي المنسجم مع واقع الاحتلال وضياع الوطن وخذلان من يفترض فيهم أن يهبّوا لنصرة الشعب الذي تتكالب عليه النكبات والمآسي وتحرمه من وطنه والعيش في أكنافه، بل تسهم في بيع الوطن للعدو، مانحة في الوقت عينه الإنسانَ الفلسطيني، مزيدا من الطعنات والجراح، والخذلان، والقهر الذي يدفع الشاعر إلى استئناف صرخة الاستنكار الجريحة فيتواصل قوله:

هل كتب علينـا أن نحيـا　　　أمواتاً نغفو في حفر

أو نمضي العمر على نطع　　　كخراف تذبح أو بقر؟!

البرق تفجـر فـي قلـبي　　　وعيوني حمراء المطر!(1)

يتأسس الاستنكار هنا على الواقع المرير الذي تبلورت معالمه في الدوال السابقة، ويضاف إليها الدوال التالية (نحيا، أمواتا، نغفو– حفر، نطع، كخراف، تذبح، بقر، البرق، تفجر، عيوني حمراء، المطر) وهو هنا يؤكد مفهوم الثورة ورفض واقع الاستسلام للاحتلال، حيث يمنح السياقَ دالُّ البرق والمطر الأحمر المتساقط من العيون دمعا ثائرا، قوةَ في الرفض وعنفوانا في الثورة. وفي قصيدة مرثية الصوت والصورة يقول:

والصورة تظهر في خلفيتها بعض الطرقات

وبيوت يسكنها الحزنُ الأبديّ

والناس هنا وهناك يغنون

والموسيقى حجر، علم وهتافات

وقلوب يسكنها غضب قدسيّ

---

(1) شهوة الفرح، ص ٢٧

فالقرصان المجنون بكل الأسلحة العصرية

غاز وهراوات!

مطاط ومدافع سكرى

وبنادق حقد،.. دبابات وطيارات

رشاشاتٌ ورصاص حي(1)

رسم الشاعر لوحة فنية مستخدما أدوات الواقع في ظل الانتفاضة الأولى، التي اشتعلت في أواخر عام ١٩٨٧م، وامتدت سبع سنوات متواصلة، فبرزت مفردات الواقع التي تتناسب مع طبيعة المواجهات مثل(غاز – هراوات– مطاط*– مدافع– رشاشات– رصاص)؛ لتشكل مشهدا واقعيا يجسد صورة المواجهات التي كانت تدور بين الشباب العزل الذين يستخدمون حجارة الشوارع، وجنود الاحتلال الذين استخدموا أنواع أسلحة متطورة لمواجهة الحجر، وما ينتج عن ذلك من شهداء وجرحى وبيوت عزاء وأناس تتحدى الموت فيجترحون غناءهم وفرحهم على إيقاع الحجارة في معزوفة تشكل سيمفونية الموت والحياة.

٢ –التراث

يشكِّلُ التُّرَاثُ معينا واسعا ومنهلا ثريا للشعراء يستحضرون منه الدلالات؛ باستدعائه واستلهام معانيه؛ للاتكاء على دلالاته، وإشعاعاته التي تختزن كما كبيرا من التداعيات التي تتناسب في عمقها مع العصر في بعض الأحيان، أو يستحضرها الشاعر ليثير بتداعياتها ما ينبغي أن يكون عليه الواقع، تأسيا بمواطن العزة والكرامة الماضية، أو للتحذير من مواطن الضعف في حياة الأمة، و"قد يستحضر الشخصية التراثية متآلفة في أبعادها مع مرجعها التاريخي، ليخلق بها علاقات جديدة مع عناصره الأخرى أحداثا كانت أو شخصيات، وقد

---

(1) كمال احمد غنيم، شروخ في جدار الصمت، مكتبة آفاق، ط١، ١٩٩٤ص ٧٠

* نوع من الرصاص كان يطلقه جنود الاحتلال الصهيوني في سنوات الانتفاضة الأولى على الناس، فكان يجرح ويقتل أحيانا

يستحضرها متخالفة مع نصها التاريخي"([1]) ليوجد بها صورة ما ينبغي أن يكون عليه الواقع، أو ليوضح ما كان عليه لاستبدال العلاقات المعاصرة من خلال التصوير الشعري.

كما يسعى الشاعر بالاتكاء على التراث الديني لاستلهام العبر المتضمنة فيه، فالتراث معين ثري لا ينضب يختزن كما كبيرا من الدلالات التي تثري مسار الشعرية المعاصرة، حيث "يجد الشاعر في المضمون التراثي ما يجيب على تساؤله إزاء موقف معين لا يفيه الحاضر بالجواب المناسب"(٢) فالتراث يشكل منارات هادية في منعطفات التجربة الشعرية، وهو حلقة وصل بين المواقف الذاتية والهموم الجماعية التي يعبر الشاعر عنها، وينطلق منها وتشكل مثيرات الشعرية ودوافعها.

وقد أفاد الشاعر من عدد من المحاور التراثية، في سياقها الديني والأدبي والتاريخي، والموروث الشعبي، والأسطوري، بما تخلل قصائده من مظاهر تناص وتقاطع واستدعاء شكل التراث فيها محورها الأساسي، وفي السطور التالية سأجزئ الحديث عن توظيف التراث لتشكيل الصورة في محاور أربعة وفق السمت الغالب على طبيعة التوظيف، هي الديني، والأدبي، والتاريخي، الشعبي، والأسطوري على النحو التالي:

أولا: التراث الديني:

المقصود بالتراث الديني كلُّ ما وظَّفه الشاعر من دلالات الدين سواء كانت نصا قرآنيا، أو حديثا أو حادثة من أحداث السيرة، أو نصوصا من الكتاب المقدس في عهديه: القديم والجديد، التوراة والأناجيل، بأي شكل من أشكال التوظيف سواء أكان اقتباسا أم تضمينا للمعنى أو الدلالة، لما لتلك النصوص من خصوصية وخصوبة بما تحمله من شحنات تضيء النماذج التي تتناص معها وتوظفها بما يتناسب مع طبيعة التجربة الشعورية التي يعبر الشاعر عنها.

([1]) علي حسن خواجة، الشعر العربي الحديث في فلسطين (مرحلة الريادة) دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، معهد البحوث والدراسات العربية، ٢٠٠٠م، ص٢٦٤

([2]) على حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط١، ١٩٨٦م ص١٩٩، ٢٠٠

في قصيدة (شاحنة) يتكئ الشاعر على حديث نبوي شريف ليكمل رسم صورته، مستمدا معانيه ودلالاته منه، حيث يقول:

(ترهّب) ولكن حذارِ،

تنعّمُ بالنور وحدك!

فدورك ليس التزامك نفسك.

وإلا تُزَلزلُ عند فساد الأمورِ،

وتُهلكُ نسلك.

لمثلك قيل: (بهِ ابدأ !)...

وحاشاك ؛ تهلك!!![1]

ترسم القصيدة صورة البراءة الذاتية حيث يقنع الشخص نفسه بأنه على حق حين يطبق التعاليم السمحة، ولا يضيره مخالفة الناس إياها، صابغا الصورة بمشهد الشخص الذي يلتزم بقواعد المرور وقوانين السير، حين يسلك طريقا تمر بها السيارات، فيعكر صفوه سائق متهور كاد يدوسه هو وصديقه، رغم أنهما ملتزمان بالقوانين، ليفيق على أثر الصدمة، بعد أن كان موقنا أنه على الحق مكتفيا بذلك المفهوم السلبي للصلاح، وهنا لجأ الشاعر إلى الأثر النبوي ليفيد من مخزونه الدلالي، ففي المأثور أن الله تعالي أمر جبريل أن يخسف بقرية الأرض فقال جبريل يا رب، إن فيها عبدك فلان الذي لم يزل قائما راكعا ساجدا قال الله تعالي: يا جبريل به فأبدأ قال جبريل: كيف يا رب ؟؟ قال الله عز وجل: لأنه لم يتمعر وجهه من أجلي قط"[2].

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٩٩

(2) هذه الرواية المنتشرة التي تدور على الألسن، ولم أقف على تخريجها بهذا اللفظ ولكن يوجد رواية أخرى في كتاب مجمع الزوائد للهيثمي، عن جابر قال : قال رسول الله صلى الله عليه و سلم : أوحى الله إلى ملك من الملائكة أن اقلب مدينة كذا وكذا على أهلها قال : إن فيها عبدك فلان لم يعصك طرفة عين ؟ قال : اقلبها عليه وعليهم فإن وجهه لم يتمعر في ساعة قط . رواه الطبراني في الأوسط من رواية عبيد بن إسحاق العطار عن عمار بن سيف وكلاهما ضعيف ووثق عمار بن سيف ابن المبارك وجماعة ورضي أبو حاتم عبيد بن إسحاق،=

ويتناصّ الشاعر في قصيدة أخرى مع مواطن من السيرة النبوية؛ ليرسم صورته من مشهد ناقة النبي القصواء، حيث يقول في قصيدة ناقة الرسول:

رأيتها تسير

....

توقفت هنيهةً..

ولوحت بوجهها، كأنها تقول:

"مأمورة أسير!"

الظلمة التي تلفها...

عتامة تسابق النهار

تشتد حولها..

لكنها سرعان ما تنهار

رأيتها تواصل المسير

وفي مكانٍ ما...

على مشارف الضياء والعبير

هناك حيث شيخنا الأسير

ألقت عصا الترحال...

رأيت وجهها الكبير

= انظر نور الدين علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، دار الفكر، بيروت – ١٤١٢ هـ، ١٩٩١م

يضج بالحياة والسرور!!([1])

استدعى الشاعر ناقة الرسول ﷺ بوصف رحلة سيرها رمزا لتنفيذ أمر رباني ببدء بناء أول مسجد بني في الإسلام، بما يحمله المعنى التراثي لبناء ذلك المسجد من مفاهيم تنفتح على منطلقات بناء دولة الإسلام وانتشارها وتوسعها، والشاعر إذ يستدعي هذا المعنى ينفتح بدلالته على المعنى الأوسع الذي نتج عن تلك اللحظة التراثية، فالناقة في القرن العشرين أناخت بين يدي الشيخ القعيد أحمد ياسين يوم كانَ أسيرا ، فالشيخ رحمه الله كان تجسيدا للمفهوم الذي أنشئ من أجله المسجد في بدء الرحلة من حياة الإسلام وقد تعذب وأسر وواجه بعضا مما لاقاه الرسول الأسوة ﷺ، لذلك جاءت الناقة تصويرا حيا في رحلتها المتجددة التي رسمها الشاعر، حين مرت على مواطن الجراح والدموع، وأناخت حيث أمرت لتقول: إن شفاء هذه المواجع هو في رحلة هذا الرجل الأسير ومساره.

ومن الشخصيات التراثية التي استدعاها الشاعر هاجر أم إسماعيل عليه السلام، وزوجها أبو الأنبياء إبراهيم عليه السلام، في محاولة تصويرية تجسد ملامح الواقع وتؤسس مفهوم الصبر والتضحية والفداء حتى الوصول إلى الهدف المنشود بالكدح والصبر والإخلاص والتقوى والطاعة، وقد رسم الشاعر الصورة باستدعاء الشخصيات وإجراء الحوار بينها لتتضح معالم الصورة، حيث يقول في قصيدة (هاجر):

هذى خطواتك تمحو الجدبَ،

تفجر ينبوع الخيرِ.

خطواتك تسعى نحو النورِ،

على الأشواكِ،

ليطلع بعد العتمة نور الفجرِ.

لولا إيمانك والخطوات العجلى

([1]) شهوة الفرح، ص ص ٢٨-٣١

ما انبثق النور مع النبعِ،

ما جاءت أفئدة تهوي،

تسعى بالخيرِ،

وترفع رايات النصرِ([1])

يصور المقطع الختامي في القصيدة الفكرةِ التي تلح على عقل الشاعر ووجدانه عند صياغة قصيدته؛ فيجسد المفهوم الذي استدعاها من خلاله حيث يؤكد على لسان إبراهيم بعد رحلة المشقة التي ترك فيها هاجر وابنها في صحراء جزيرة العرب أن هذه الرحلة الشاقة أثمرت خصبا ونماء وحياة في جزيرة لا ماء فيها ولا نبات، ولكنه الصبر واليقين بالله يفتح المدى على ما يتصور وما لا يتصور، وكأن الشاعر يريد القول إن الواقع الذي يحياه الشعب العربي عموما والفلسطيني خصوصا يمكن أن يكون واقعا مشرقا بمزيد من التضحيات المتلفعة بثوب الصبر والإخلاص.

وحين يتحسس الشاعر ملامح واقعه فيجد بذور فتنة تطل وتشرئب بعنقها في ساحة المشهد الفلسطيني يستدعي صورة المشهد القرآني الذي صور لحظات الصراع الأولى في حياة البشرية، حين امتدت يد قابيل إلى أخيه بالقتل استجابة لنزوات عارضة، فيقول:

اقبض يديك على سلاحك

صوب هنا والليل حالك

لا تخش سيفي يا أخي

فالسيف يأبى أن يعارك

أوثق يدي؛ كمم فمي

هذا أنا مرمى رصاصك

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ص ٢٥/٢٩

"**سلبية!؟"، أرنــي إذاً**

كيف التجاوب كي أشارك؟

أأرد سيفك بالبنــا

دق والتهاجي بانتهاشك؟

ويروح يضحك غرقـد

ونتوه في أفق المهالك

شلت يميني يا أخــي

لو حدثتني باغتيالـك([1])

استدعي الشاعر قصة ابني آدم عليه السلام، حين افتتن أحدهما فنازع أخاه حتى امتدت إليه يده فقتله، والأخ يأبى أن يمدّ يده إليه ليقتله أو يدافع عن نفسه، كما حكى القرآن عنهما(لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ)([2]) في مشهد مأساوي قد يفسره البعض بأنه سلبية وانهزامية، ولكن الشاعر يتماهي مع شخصية الأخ القتيل، مؤكدا تمسكه بمبدأ الصبر والإقناع مقدما مبرراته المعاصرة التي تتناسب مع واقع المشهد الفلسطيني، فمجابهة البندقية بالبندقية يبهج الأعداء رامزا لهم بشجر الغرقد، مضيفا إلى قصة ابني آدم تناصّا تراثيا مع الحديث النبوي (لا تقوم الساعة حتى تقاتلوا اليهود فتقتلوهم حتى يقول الشجر والحجر يا مسلم هذا يهودي ورائي تعال فاقتله إلا الغرقد فإنه من شجر يهود) ولكي لا يفرح العدو فإنه يقرر ألا تمتد يده إلى أخيه مهما كمم فاه وقيد يديه، وسعى إلى قتله، ليؤكد منهج نبذ الجريمة الأولى التي حدثت في البشرية، ولكنه في موطن آخر يستنكر سلبية الأخ القتيل في مواجهة أعدائه:

([1]) شهوة الفرح، ص ص ٣٦- ٣٩

([2]) (المائدة:٢٨)

هابيلُ، إلامَ ستسكننا

وتطل برأسك في حذر

هل كتب علينا أن نحيا

أمواتاً نغفو في حفر

أو نمضي العمر على نطع

كخراف تذبح أو بقر؟! ([1])

يستنكر الشاعر هنا موقف هابيل القتيل بالنظر إلى القاتل وهو في هذه الحالة يمزج بين الموقف التراثي المرموز به باعتبار القاتل أخا القتيل في بدء حياة البشرية، والموقف المعاصر المرموز له باعتبار القاتل عدوا شرسا، ولم يقتصر الشاعر بالدلالة الطبيعية لقصة ابني آدم نظرا لتشعب حياة البشرية بعد ذلك العصر، فالناس جميعا لآدم ولكن منهم الأصدقاء ومنهم الأعداء، ولم يتوقف الأمر عند حدود الجريمة الأولى التي ندم عليها صاحبها، وفي هذه الحالة نجد الشاعر يؤكد دعوته للمواجهة بشقيها الدفاعيّ والهجومي، وعدم الاكتفاء بالموقف السلبي إذا كان الصراع مع عدو شرس يسعى إلى إفناء الشعب الفلسطيني، وفي الوقت نفسه يؤكد الموقف الطبيعي لهابيل إذا كان الخلاف مع أبناء القضية الواحدة أخوة الدم والمصير.

يتقمص الشاعر شخصيات التراث الديني، ويستدعيها لتكون الصورة قوية التأثير في وقعها داخل السياق، فالحكاية القرآنية عميقة في دلالتها، والاتكاء عليها منح الصورة عمقا دلاليا أثرى النص ومنحه قدرة على توصيل المفهوم العقلي، والإحساس الشعوري.

ثانيا: التراث الأدبي:

تشكل حكاية قيس وليلى عمقا دلاليا في توظيف التراث الأدبي عند الشاعر، تصل إلى حد تقمص شخصية المجنون قيس الذي يهيم حبا بمحبوبته ليلى التي تتجسد فيها ملامح الوطن السليب الذي تحول العقبات– وعلى رأسها الاحتلال– دون وصول الحبيبين إلى بعضهما؛ فيهيم

([1]) شهوة الفرح، ص ٢٦

قيس/ الشاعر بليلاه/ فلسطين، في تناص شكلت فيه الحكاية الأدبية بجمالياتها الموروثة المحور الرئيس الذي تدور حوله بؤرة الشعور ولبنة التصوير في عدد من القصائد، هي: قيس بن الملوح، وقيس يواصل الهذيان، وليلى تخرج عن صمتها، وقيس على حافّة الجنون، يقول في قصيدة قيس بن الملوح:

وكم قد يخبئ هذا الحزينُ...

وسيف المنايا

يشق الترابَ، برأسٍ مطوّح؟!

وأنت الملوّحُ... يا عامريُ،

ولست تُروّي

جنون الملوّح!

فأقدام ليلى تسيخُ

بأرضٍ...

وأنت تسافرُ،

خلف البحارِ،

وتسقط في النارِ،

تُشوى وتُؤكل،

والعظم يُطرح!!" (١)

يصور الشاعر لحظات الألم التي يحياها الفلسطيني الهائم على وجهه بحثا عن ليلى التي أبعدت عنه وحالات دون الوصول إليها أهوال في ضياعه وغربته، مخاطبا قيس الفلسطيني

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٣/٤٤

الذي يذوق مرارة المحن وهول الرحلة الدامية، بين أنياب الوحوش الآدمية التي تشويه وتسعى إلى نهشه والتهام لحمه في صورة أليمة تجسد واقع المعاناة المريرة، ثم يقول:

جنونٌ هو العيش

بين المنايا..

فمن لي بموت أسير إليه...

يروّيك ليلى،

ويطفحُ بالدمعِ،

لكن...لأفرح!!([1])

يبرر الشاعر جنون قيس وهيامه بليلى، في مفارقة مؤلمة، بما يشبه رفض هذا الجنون، وبسياق يشبه تأكيد المدح بما يشبه الذم، يدلل على هذه المفارقة حبه للجنون بالتماسه الجنون والموت لإرضاء ليلى، وتسكينا للواعج الشوق في صدرها، إنه جنون يصل بالمرء إلى أقصى لحظات الفرح الأبدية حين ينال الشهادة ويرتمي على صدر ليلى/ فلسطين.

ويتقمص الشاعر شخصية قيس ليلى، في قصيدة قيس يواصل الهذيان([2]) في محاولة منه لتصوير عذاب الفلسطيني الذي يعشق فلسطين، ويتعذب في سبيل تحريرها، والوصول إليها بالسجن في زنزانة مقيتة، وما يصاحب ذلك من عذابٍ وجراحٍ، حيث يقول:

أتجربةٌ؟! وكم جربتَ من قبلُ؟!

وما جادت به الأيام ،

قد فاضت به الأقلام يا صحبي ويا أهلُ.

على سفرٍ مضت تحكي حكايتنا،

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٤

([2]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٥/٤٧

وفي جرحٍ،

وفي ليلٍ،

وفي سجنٍ،

وفي زنزانةٍ ثكلى،

وأوجاع تطوّحنا،

وآهات تحرّضنا،

وآمال لنا تحلو. ([1])

يتساءل الشاعر في لهفة استنكارية مشوبة بالعذاب، واللوعة، عما إذا كان سيعيد مرارة تجربة العشق من جديد بعد هذا العذاب كله؛ فهو متيم بالعذاب والدموع في تجربة جنونية جديدة تمتح من عبق تجربة المجنون قيس، ويتلو تساؤله تساؤل ملهوف في ألم ودهشة يقف فيها الوطنُ عاشقا معشوقا يذيب قلوب أحبابه، ويمنحهم قوة على تحمل المشقَّات في سبيل وصله بالتحرير واللقاء، حيث يقول:

أتجربة، وقد صهلت بنا الخيلُ؟!

وأتعبْنا سيوف الحقّ مشهرةً،

وما تعبت خطا الأحزان يا ليلُ.

فلا القرطاس نتركه،

ولا الأقلام تتركنا،

ولا درب يودّعنا،

ولا جبلٌ ولا سهلُ.

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٥

تشع من النص معاني الصبر والصمود، في مواجهة الصعاب، رغم تواصل الحزن المشخص في النص الذي ما زالت خطواته تدوس ملامح الفرح في مسيرة قيس الذي لا ينفك يستخدم قلمه وأوراقه؛ لينزف دموعه شعرا تتضوع منه معاني العشق، والحب، والألم، والشوق، حتى تصل فيه لحظة الحب والهيام، ولا يزال يستمطر وصل الوطن في شوق وظمأ، يستسقي غيث الوصل، ونبع الشوق، ونهر الحنين حيث:

أتجربة، سقاك الله من غيثٍ،

ومن نبعٍ،

ومن حوضٍ،

ومن نهرٍ،

فقد تحلو مياه قربها وصلُ

وقد تروي ظماء الحيّ من حولي،

ولكنّي،

عببت الماء؛ كوثَرَه،

وما زال الظما عني،

فلا شربٌ يكفكفني،(1)

تبقى فورة الظمأ في صدر قيس، لا ترويه المياه التي يتلهف الآخرون إلى وصلها وجوارها، ولكنّ الشاعر لا يروي ظمأه الماءُ العذب النمير ما دام لا يسرب من راحة المعشوق ماء الوصل، ومن ثغره دنَّ اللقاء وترياق السكينة، تلك المعاني تشع من كلماته، وتصل ذروتها حين يقرّ أنه تضلع في شربه كوثر الماء فلم يرتو، حيث لا يرويه ولا يزيل همومه وآلامه، إلا لقاء ليلى، بل ذكر حروف اسمها كما يصرح في نهاية القصيدة، حيث يقول:

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٦

عزاء العاشق المجنون ذكر الحرف من (ليلى)،

ولا (ليلى)،

فهاتِ الدمعَ يا عينُ،

وهاتِ الطيفَ، هات الطيف، يا (ليلُ) !([1])

عزاؤه ذكر حرف من ليلى، التي أسرت وجدانه، وسلبت عقله، كأنّ الشاعر يلبس قناع قيس وهو يهيم بليلى فيتناص مع معاني قيس فيما قال:

يا من شَغَلتُ بهجره ووصالهِ　　　همَ المنى ونسيت يوم معادي

والله ما التقت الجفون بنظرةٍ　　　إلا وذكرك خاطرٌ بفؤادي([2])

وإذ كان الوصول إلى ليلى مستحيلا، حيث لا ليلى تسمعه فتبل صداه وتزيل همومه، فليتواصل حزنه ودموعه، والشاعر إذ يلجا إلى هذا الجنون القيسي، يصل بمشاعره إلى قمة المأساة التي أسهم في بلورتها وإحراقها الإفادة من حكاية قيس ليلى، وتوظيفها في تناص أدبي استرجاعي وصل بين مشاعر الفلسطيني المعاصر، ومشاعر المجنون في جدلية جمالية مثيرة، ويستمر الشاعر في استخدامه التراث الأدبي متناصا معه؛ لتشكيل صوره الشعرية متكئا على حكاية قيس وليلى، منتقلا من تقمص شخصية قيس إلى التلويح بتقمص الأقصى/الوطن شخصية ليلى وهي أسيرة تهدهد قيسا، وتصبره بأنّ حبه في قلبها لا ينطفئ، وشوقها إليه لا يتوقف كما يقول في قصيدة ليلى تخرج عن صمتها:

يا قيس لا تحزن فإنّي ها هنا

خلف الجدار على طريق القدسِ

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٧

([2]) أبو بكر الوالبي، ديوان مجنون ليلى قيس بن الملوح، تحقيق، محمد إبراهيم سليم، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٧٤

ما زلت أرقبُ سعيكم وربِاطكم

لم أنسكم في غرفة الحبس

هم يشعلون النار حتى أرعوي

ما النار تطفئ حبنا (قيسي)!([1])

لم تكتف ليلى بالصمت؛ تلذذا بهيام قيس بها في هذه الرحلة، ولكنها تدعو قيسا الذي امتد في دلالته ليشمل أبناء الوطن جميعا إلى مواصلة حبه والعمل في سبيل تحريرها؛ لأن حبَّه يسكن في أعماقها، ويمتلك عليها شغافه، إذ لم تكتف بدور المحبوبة التي تطرب لسماع أناشيد الحب والغرام، فيرد عليها قيس، والشوق والحب ينيران فؤاده في حوار يعمق ارتباط الشاعر بوطنه حيث يقول:

هذي يدي والله يشهد ما بنا

لن ننحني من وطأة اليأس

الله يحفظ والدعاء مجلجل

والنصر أدنى من مدى القوس

لا القصف يرهبنا ولا أطنانه

لا الموت يا حبي ولا حبسي!!([2])

يؤكد الشاعر في هذا المقطع تمسك قيس بحبه المتجذر في أعماق نفسه، هذا الحب الذي ترهقه الصعاب فلا يفتر ولا يتزحزح، لأنه لا يرهب شيئا مما يمارسه الاحتلال الذي يسعى جاهدا إلى كسر حبه وهيامه بأرضه. وفي قصيدة قيس على حافّة الجنون، يستعير الشاعر هالة

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٩

([2]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٩

الثورية والفروسية من عنترة العبسي ويكسوها قيسا في محاولة منه لبلورة التوازن في جدلية العشق والثورة حيث يقول:

(كم غادر العشاق من متردم)

وهواك ليلى لا يغادر أعظمي

عادلت حبك بالرصاص فسامحي

قلب المحب الهائج المتضرم!

طاشت موازين الجنون فقلتها:

"الله أكبر من حشود المجرم!"

"يا آسرا ليلى وليلى عشقنا

أبشرْ بقصف الراجمات المؤلم"

"هي لوثة قد أنتجت (ندماً) لكم

وبنادقٌ لا تكتفي بترنّم!!" (١)

في هذه الدفقة الشعورية مزج جميل بين شخصية العاشق والثائر، الذي يخرج من بوتقة الغناء والهيام السلبي إلى دائرة العشق والتحدي، حيث أعاد الشاعر صياغة شخصياته التراثية بما يتلاءم مع الواقع الذي اجتلبها لتكون شاهدة عليه، مصورة إياه بما تحمله من إشعاعات لها في الأنفس وقع يختزن دلالات عميق ومتنوعة، حيث استعار من عنترة فروسيته في العشق وعشقه في الفروسية، "ولا شك أنه استفاد من بروز عنترة في النص من خلال قوله المشهور لتكريس مفهوم العشق المقاتل، الذي يتجاوز مفهوم عنترة وغيره من شعراء الحب"(٢) حيث كان عنترة يردد في مطلع معلقته:

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص ص٥١/٥٢

(٢) جرح لا تغسله الدموع، انظر المقدمة بقلم أ. د نبيل أبو علي، ص ١٣

هل غادر الشعراء من متردمِ   أم هل عرفت الدار بعد توهم

يا دار عبلة بالجواء تكلمي   وعِمِي صباحا دار عبلة واسلمي([1])

ومنح ذلك العشق الفروسي، قيسا العاشق الباكي، لتولد شخصية عاشقة في بكائها، ثائرة في عشقها، ليؤكد سلبية أي عاشق يكتفي بالبكاء والدموع، دون سعي للوصال بالتحرير، ثم يؤكد انطلاقته الجديدة المتوثبة للدفاع عن ليلى/الوطن، في ثلة من العشاق الذي شربوا حب هذا الوطن حتى الثمالة، حيث يقول:

"ها قد أتيت وألف قيس قد أتوا

والليل أوشك أن يزول بأنجمي"

"إن (الجنون) هواؤنا ومياهنا

وعواصف ترمي بنا نحو الدَّمِ"

"يا (ليل) طال غيابنا ورحيلنا

والفجر آذن بالبزوغ المُبرَمِ"([2])

أتى قيس ومعه ألف مثله يحدوهم الجنون/ العشق، الذي أضحى هواء يتنفسونه، وماء يروي ظمأهم في لحظات الفراق والرحيل إلى أن يشاء الله تعالى جمع الشتيتين، جاؤوا وكلهم أمل في زوال الليل/ الاحتلال، وبزوغ فجر الحرية والنصر والتحرير.

ثالثا: التراث التاريخي

التاريخ ميدان خصب ومنهل زاخر فيضه، وفي التاريخ العربي والإسلامي مشاهد جمة مشحونة بما يمنح الشاعر فرصة قوية للاستعارة، والتناص لتصوير الواقع المرير الذي تحياه الأمة في وقتها الحالي، لم يكتف الشاعر باستحضار مواطن القوة وحدها وإنما تجاوزها في

([1]) ديوان عنترة بن شداد، تحقيق عبد القادر محمد مايو، دار القلم، سورية، حلب، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٢٨

([2]) جرح لا تغسله الدموع، ص ص٥٢

بعض الأحيان إلى مواطن الخلاف والفرقة التي كانت السبب في ضعف العرب وتنازعهم قديما، في قصيدة (بعاث) استحضر الشاعر مفاصل الفرقة والنزاع التي حدثت بين الأوس والخزرج، قبل الإسلام وما صاحبه من محاولة اليهود تأجيج الصراع بين الأوس والخزرج في عهد النبي ﷺ ، ليبرز أجواء المشاحنة التي حدثت في مؤتمر القمة العربية، وكأنه يقول ما أشبه الليلة بالبارحة، فالتاريخ يعيد نفسه ويكشف عن المكر اليهودي الذي يتأسس على قاعدة فرق تسد، فكما أشعلوا الحرب حيث يقول:

هذي موتاكم،

تنهض فوق تراب النار تنادي:

هاتوا ما شئتم من أرواح عباد اللهِ،

لتجثم فوق براكين الأسيادِ.

ما دام "بعاث" يؤجج فيكم،

شهواتِ النصر القادمِ،

من آفاق الأمجادِ.

وقريظة تمساح يبكي،

ويمزق أ فئدة الثكلى،

فتهمهم بالوهم الواهي:

"ملأوا الوادي...

ملأوا الوادي...".

ويردد صوت الريح العالي

ليضيع الصوت الهادي.

ما زال نبي الله ينادي

من للأنصار إذا ضاع الأنصار(1)

استرجاع التاريخ فيه لمسة ذكية في هذا السياق؛ لأن الشاعر حين يقارن بين القادة العرب وجماعة الأنصار، إنما يهدف إلى استثارة كوامن الخير في أنفس هؤلاء، مذكرا إياهم بمكر اليهود الذين نجحوا في تذكير الأنصار بيوم بعاث(2) فثارت حميتهم وتواعدوا للقتال، حتى ذكرهم الرسول ﷺ بأن الله تعالى قد أعزهم بالإسلام وأخرجهم من الضلال إلى الهدى بعد جاهلية مقيتة حصدت أرواحهم، وقد ورد في القصيدة ذكر بني قريظة ويهود خيبر يقول:

وخيبر تخفي خلف الحصن جنود البغي،

ولا تنهار؟!

ما زال نبي الله ينادي.

وسرى الصوت الهادي.

ملأ الدمع القدسي الوادي. (3)

يثير دال خيبر كوامن التاريخ الذي يعيد نفسه، حيث حصن اليهود كان ماثلا في زمن النبوة وما زال ممتدا يتحصن فيه اليهود كلما ضعف المسلمون، ولئن كان النبي وقف بالمرصاد لمكرهم ومكائدهم، فإن صوته ما زال يتردد حتى الآن في حرصه وحبه لهذه الأمة، وكأن الشاعر يقول طريق صد المكر تتمثل في التأسي بمنهج الرسول ﷺ

بلغ السيل المحموم جفون الوادي،

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص ص ٣٩/٤٠

(2) بعاث موضع بالمدينة كانت فيه وقعة عظيمة قتل فيها خلق من أشراف الأوس والخزرج وكبرائهم ولم يبق من شيوخهم إلا القليل، ابن كثير، البداية والنهاية، ج٣، تحقيق على شيري، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م ص١٨١

(3) جرح لا تغسله الدموع، ص٤٠

وارتعشت أشجار الأجدادِ.

وتقاذفت الريح السكرى،

صرخاتِ بلادي.

و"بعاث" العمياء الصماء،

تنادي:

"ملأوا الوادي...

وسنملأ هذا الوادي... !!".([1])

ما زال صوت الماضي في سطور الشاعر يطل برأسه ليحذر المجتمعين من مكر اليهود؛ كي لا تعود بعاث وغيرها من أيام الفرقة، فقد ملأ العدو كل مكان والواجب يقتضي أن يتوحد الفرقاء لصد هذا العدوان، فالدم ما زال ماثلا في الأذهان، يشهد على أثر النزاعات.

ويستدعي الشاعر موقفا آخر من التاريخ؛ ليشخص فيه واقعا مؤلما آخر في ظل أزمة الأمة الإسلامية، أيام تكالب عليها التتار والصليبيون زمن المماليك، وإذا برفاق السلاح الذي اجترحوا النصر إثر النصر في مشهد بطولي سجله التاريخ بماء الذهب في صفحات النور، يقتل أحدهم الآخر في مشهد دموي مؤلم، حيث يقول الشاعر في قصيدة (لماذا الآن؟!):

أتيت إليك يحملني ربيع الحب والتحنان

وقد غنت عنادلنا وضج الكون بالألحان

وقد رقصت فراشات؛ وفاض النبع كالطوفان

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤١

كأن الكون يعرف ما يدور بقلبي الولهان

ويدرك سر ما أخفيه عن عينيك من عرفان

ولكن؛آخ من هذا الرصاص الغاشم العدوان!

لماذا الآن يا "بيبرس" تطعنني؟ لماذا الآن؟!([1])

وظف الشاعر هنا – في تناص تاريخي- مشهد ما قام به بيبرس البندقداري حين طعن قطز رفيق العمر وزميل السلاح في زمن الخشداشات والأتابك، الذي جمع الجنود على كلمة التوحيد، وسار بهم حتى أذاق التتار لوعة الهزيمة، في عين جالوت([2])، تلك المعركة التي حفرها التاريخ بحروف من ذهب في صفحاته، لأنها جاءت في مفصل حساس من مفاصل التاريخ الإسلامي، إذ تكالب الأعداء – من صليبيين وتتار –على المسلمين، وكأن الشاعر حين يتقمص شخصية قطز، ويسقطها على روح المقاتل الصافية، الذي طالته يد الغدر والخيانة من أقرب الناس إليه، يحكي حكاية الشعب الفلسطيني الذي تتجاذبه قوى مختلفة، يسعى كل منها إلى هدفه بطريقة تختلف عن الفريق الآخر، وإن كان الهمَّ واحدا .

خامسا: التراث الشعبي:

وظف الشاعر التراث الشعبي، متمثلا بالحكايات التي كانت ترددها الأمهات والجدات، "فلقد ظلت الجدة تحكي حكايتها –حواديتها- أو خرافاتها للأجيال الطالعة، كما أن الفلسطيني ما زال يتناقلها أبا عن جد حتى في المهاجر والغربة، هذا وما زال الأمل في العودة إلى الوطن والقرى يلتصق ببداية ونهاية الحكاية"([3]).

الحكايات الشعبية قاسم مشترك يربط المشاعر الشخصية بالمشاعر الاجتماعية، بما تحمله تلك الحكايات من معاني تحدد شخصية الفرد منذ طفولته، وما تثيره في صدره من حنين

([1]) شهوة الفرح، ص ٤٠، ٤٢

([2]) وقعت معركة عين جالوت في العشر الأواخر من شهر رمضان عام ٦٥٨هـ ، انظر ابن كثير البداية والنهاية، ج١٣ ص٢٥٣، ٢٥٥

([3]) خليل إبراهيم حسونة، التراث الشعبي الفلسطيني، ملامح وأبعاد، مكتبة اليازجي، غزة، د.ت، ص٥٣

في شبابه وكهولته، خصوصا تلك الحكايات التي تصور زمن (الغولة) والساحرة، والفتاة الجميلة ست الحسن، والشاطر حسن، بما فيها من تناقضات شعورية حيث الخوف والألم، والأمل، والقوة والحب والعزم على تحقيق الهدف، في قصيدة الشاطر حسن بما تحمله من معاني، تتكئ على مشاعر الطفولة في براءتها الأولى،" الجاذبية في التراث الشعبي تكمن في أنه يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله"([1]) وما يزال للحكايات الشعبية التي كنا نسمعها ونحن صغار رونقها، وطريقة أدائها، وسحرها الذي يدفع الأطفال إلى التحلق حول الجدات؛ ليستمعوا إلى المزيد منها، ومع انتشار التقانات الإعلامية المعاصرة ووسائل الترفيه والتسلية المنتشرة ، بدأ الإقبال على الحكايات يخفت " لكن الحكاية الشعبية لا تزال تُحكى على الرغم مما يواجهها من مخاطر، فالجدات في المخيمات وفي القرى الفلسطينية يواصلن رواية الحكايات للأطفال"([2]) يقول الشاعر:

- الخوف هو الخوف

من عهد(الغولة) والقصص المروية في زمن الجدات

فلماذا نخدع أنفسنا ونصفق (للشاطرِ)

حين يمزق خوف (الغولة)

ويعود (بست الحسن) وما كنزته (الغولة) من ثروات؟!

- سأغني وحدي!

لا يعنيني الوحش الكاسر أو شبح (الغولة)

وعزائي أن ألقى من ساروا قبلي؛

أن أستبشر بالقادم بعدي!

([1]) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٣، ٢٠٠١، ص١١٨

([2]) إبراهيم مهوي، شريف كناعنة، قول يا طير: نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ٢٠٠١م، ص١٥

- أوَ ما زالت (ست الحسن) هناك؟!

تجرحها الأسلاك؟!

يهزمها الجبن المثاقل دون حراك؟!(1)

اتَّكأ الشَّاعر على موروث الحكاية الشعبية، في حوار درامي تصويري؛ ليؤكد أن الخوف الذي انغرس بوصفه مفهوما ممتدا، لن يؤثر على مسار المقاوم الذي يسعى إلى تحرير ست الحسن من أسْرِ الساحرات، والأغوال التي تشكل معادلا رمزيا للاحتلال وممارساته، مصمما على مواصلة العمل دون كلل حتى تحرير ست الحسن/ فلسطين، وفي قصيدة هل في غزة أطفال، أسقط الشاعر شخصية الغولة على دولة الاحتلال، وشخصية الشاطر حسن على السواعد المقاومة التي تصدّ هجمات الغولة وكيدها، وست الحسن على الوطن في تناص استدعائي يزيد الصورة ثراء وعمقا حيث يقول:

ما زلنا في غزةَ،

نبني وتجيء الريح بزلزال.

الغولة لا تفتأ تخرج من قصة جدي،

وحكاية أمي...

والشاطر ما زال يواصلُ

ما تحكيه الجدة عبر الأجيال.

كانوا بالأمس ومازالوا

أطفالا بقلوب الأطفال.

ورجالاً لا يشرخ ثورتهم زلزال.

(1) كمال غنيم، شهوة الفرح، ص٨٧/٨٩

الفارق بين الأمس وبين اليوم.

-لا أدري كيف يقال-

كانت غولتنا رمزا يُحكى.

واليوم نراها قد هُزمت فارتدت.

تتسربلُ بالدَّبَّابَة والزنّانة والمدفع.

تضرب في جزعٍ مَنْ لا يجزعْ...

آه يا قلب الأمِّ...

تلوّعْ !

تضرب أطناناً من بارودٍ، يتفجر بالأهوال.

ما زلنا لا نخشى الغوله.

ما زلنا نعشق ضحكة جدي...،

ستَّ الحسن، وأمي، والشاطر، والموال.(١)

لم تتعد رهبة الغولة زمن حكايتها التي كانت الجدات والأمهات ترويها في الماضي، حيث تعوَّدَ الوعي على كونها خرافات من نسج الخيال، وعندما جاءت الغولة المعاصرة لم تعد لها الرهبة الخرافية نفسها التي انطبعت في الأذهان، رغم ما تستخدمه من أسلحة فتاكة.

سادسا:الأسطورة:

جاء في لسان العرب الأساطير: الأباطيل. والأساطير أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطارٌ وإسطارةٌ، بالكسر، وأُسطيرٌ وأُسطيرةٌ وأُسطورةٌ، بالضم. (٢)

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص٧٤/٧٦

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مج٤، دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٩٧م، ص٣٦٤

وهي قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، يحاول بها الإنسان تفسير الأسرار التي لا يفهمها، تفسيراً ميتافيزيقيًّاً أو أخلاقياً، فأساطير البشر تعطي عنصرا بشريا معقولا لظواهر الطبيعة عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة، وقد تُوسِّع في معنى الأسطورة ليشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل.(1)، تلك الأساطير اصطنعها خيال الإنسان ليعبر عن طبيعة العلاقة التي تربطه بما يحيط به من مظاهر الكون، وليفسر الظواهر التي تحل به.

"ويعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثارا حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر"(2)

لم يكثر الشاعر من توظيف الأسطورة في تجربته الشعرية؛ كما فعل العديد من رواد حركة الشعر المعاصر، ولكنه اكتفى – فيما رصدت الدراسة من شعره– باستخدام الفحوى العامة لأسطورة سيزيف، بسبب ثرائها الدلالي بما تحمله من شحنات إشعاعية، وتراكمات وجدانية، وليس لمجرد تحميل التجربة الشعرية بالأساطير مجاراة للشعراء الذين وظفوا الأسطورة في أشعارهم، ، بل جاء هذا التوظيف بشكل واعٍ، لم يقف فيه الشاعر عند المعنى الموروث لصورة العذاب الذي تعرض له سيزيف، وعمله الدءوب في رفع الصخرة للأعلى ثم تدحرجها من جديد وإعادة المحاولة في كل مرة بلا جدوى؛ ولا أمل في الوصول، بل تجاوز تلك الدلالة إلى مفهوم العمل المقاوم المجدي الذي يتحول فيه سيزيف إلى شخص يكدح ويقاوم لتحقيق حلمه، ورفع العذاب الذي حلّ به، والشاعر يتكئ على الأسطورة، مع تحوير دلالتها؛ لأنَّ استخدامها "يثري النص الشعري ويفتح آفاقه ويجعله أكثر عطاء ويدحض التسطيح عنه"(3).

---

(1) مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤ص.ص٣٢،٣٣ ، انظر أيضا نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآرين،[كذا كتب المترجم الاسمين] تعريب د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م، ص، ٢٥٩ وما بعدها.

(٢)إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٣، ٢٠٠١، ص ١٢٨

(3) عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع–الكويت، ط١، ١٩٨٩، ص٢٥

وظف الشاعر فكرة عذاب سيزيف في قصيدة الفجر الوضيء، بطريقة أخرجت البطل المعذب من عبثية العمل، وعدم جدواه، منزاحا عن الدلالة الحقيقية لمضمون الأسطورة، حيث يقول :

يا أيها الليل الطويل ألا انجلِ

واترك زمامي للصباح العاطرِ

فمن الأشعة سوف أفتل سلما

ومن الحجارة والهتاف الهادرِ

ومن الجماجمِ سوف أبني مصعدا

نحو الذرى رغم الظلام الغادرِ

وسأحمل الأمل المضمخ بالدما

فوق الكتوف على جبين دفاتري

وأصعد النفس الثقيل ميمما

شطر الأعالي في طريق دائر

والناس في كل المواقع ينظرو

ن بدهشة خوف المصير العاثرِ

والمجرمون على الجوانب يقذفو

ن رصاصهم، ويشتتون خواطري

كفي يناطح مدفعا وينادقا

وتكفكف الدمّ الهتون حناجري

وإذا سقطت إلى الحضيض محطما

وتفجرت مني دموع مشاعري(1)

تقدم أبيات القصيدة بدوالها التعبيرية، وأجزائها التصويرية مشهد التحدي والمقاومة المؤسسة على ركام العذاب والألم، مفتتحا إياها الشاعر بتناص أدبي يعبر عن رحلة الإنسان في لفح الصحراء، ومجاهيلها، بوصفها معادلا موضوعيا لقسوة الحياة، وصعوبتها، كما تشي بتمرد الشاعر على هذا الليل بوصفه رمزا للظلم والعذاب، بحثا عن الحرية والأمل المطل من ثنيات الفجر.

(1) شروخ في جدار الصمت ص ص ١٠٤/١٠٥

وملامح أسطورة سيزيف المعدلة بانزياحها عن المعنى الموروث، تبرز من خلال معاني التحدي، حيث يؤكد الشاعر أنه سيفتل سلمه من الأشعة، والحجارة، وهتاف الجماهير، والجماجم ستكون مصعده لتحقيق حلم التحري، يدفعه الأمل المعزز بالعمل والبذل والتضحيات الجسيمة، وفي هذا السياق تشي الدوال التعبيرية (سوف أفتل، سأحمل، وأصعّد، الجماجم، سلما، مصعدا، الذرى، طريق، دائر) (الأشعة- الحجارة، الظلام، النفس، الثقيل،) بدلالات التحدي والعزيمة، ووعورة درب الصعود، وامتلائها بالعقبات، والتحديات الجسيمة، يزيد الدلالة تأكيدا نظرة الناس بدهشة، هذه الدهشة نابعة من كون الفعل شبه مستحيل تحقيق أهدافه، تلك النظرة المندهشة تنسجم مع فكرة النظر إلى فعل سيزيف المعذب، الذي حكمت عليه آلهة الإغريق الأسطورية برفع صخرة ثقيلة إلى القمة، وكلما اقترب من الوصول تدحرجت الصخرة، وعاد يكرر الفعل دون أمل في الوصول، ولكن الشاعر -هنا- انزاح عن تلك الدلالة الظاهرية، للأسطورة، مؤكدا أن تحقيق الهدف منوط بالصبر والتضحية من ناحية، ومن ناحية أخرى مؤكدا أن تلك المخلوقات التي تسومه، وشعبه العذاب نصبت نفسها آلهة كتلك الآلهة التي تملأ الأساطير، وهي لا تعدو كونها مخلوقات يمكن أن تقهر بالصبر والإيمان. يؤكد تلك الحقيقة قوله:

سأعود للنور السطوعِ بداخلي

وأعود للصوت القوي الهادرِ

لن أنثني ولسوف أرقى عاليا

وتمزق الكفن الحقود أظافري

فالنور فجرني ومزق آهتي

والليل ولى خوف نوري الغامرِ

سأعودُ تقذفني الأماني للذرى

لا، لن أعود لعتمة ومقابرِ

سأعود أقذف بالأماني للعلا

والقلبُ ينبض بالحنين الزاخرِ

سأعود كالحجرِ المصوب في الفضا

أنقضّ كالسيف المذلِّ الباترِ

سأعود كالفجر الوضـيء ممزقا

حـجـب الظـلام ولـيـل ذلٍّ قـاهـرِ([1])

حادي ركب رحلته هو النور الذي يملأ قلبه ويغمره بالإيمان، ويدفعه دفعا للمضي في درب المواجهة حتى تحقيق الأمل، وتشي الدوال (سأعود– للنور – السطوع– القوي– الهادر– لن أنثني– لسوف– أرقى– عاليا– تمزق– الكفن– الحقود– أظافري– النور– فجرني– مزق – ولى– الفجر– الوضيء) بالعزم والتحدي وتفتح الدلالة على مصراعيها أمام الانزياح التصويري الذي يحور فكرة أسطورة سيزيف عن معناها المألوف، ويمنحها معنى جديدا في تحقيق الآمال، رغم كمِّ العذاب الذي يُسامه في سبيل تحقيق تلك الطموحات والأهداف، " إن الإصرار وحدة الإدراك يستطيعان أن يرقّيَا هذا العرض البشري الذي تتحدث فيه اللاجدوى والأمل والموت"([2]).

والشاعر هنا حين يقرر المواجهة، لا يقدم لنا نموذجا لتسويغ الانتحار في مواجهة الصعاب، فطلب الموت هو قمة الإقبال على التحدي والمواجهة في رحلة العذاب، وهو قمة التمسك بالحياة الكريمة "فهنالك في تعلق الإنسان بالحياة شيء أقوى من كل شرور العالم"([3]) ولكنه يفسح المجال لتأكيد مبدأ الحياة الكريمة بالسعي نحو المواجهة حتى لو قتل الإنسان خلال تلك المواجهة، فإن حظي بالحياة عاش كريما، وإن فاز بالموت كان شهيدا .

٣–الطبيعة

تشكل عناصر الطبيعة بمفرداتها المختلفة، معجما دلاليا يتكئ عليه الشعراء في صياغة صورهم، إذ لا يستطيع الشاعر المرهف الذي تتفتح عيناه على عناصر الجمال في الطبيعة، أن يمرّ على ما تختزنه ذاكرته من مظاهرها، دون أن تنبت في مخيلته صورا تخصبها الطبيعة، والشاعر " لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل، فيرى منها، أو تريه من نفسها جانبا، يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا"([4]).

([1]) شروخ في جدار الصمت ص ١٠٥

([2]) ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن، مكتبة الحياة. بيروت، ١٩٨٣م، ص١٩

([3]) ألبير كامو، أسطورة سيزيف، السابق، ص١٦

([4]) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص٣٣

تلك العلاقة الجدلية – علاقة التأثير والتأثر – بين الشاعر والطبيعة، علاقة إنسانية يتميز فيها الشاعر عن غيره من الناس بكونه قادرا على إنشاء علاقة مع مفردات الطبيعة، وإعادة صياغتها، وتوظيفها توظيفا يتناسب مع طبيعة المثيرات التي تدفعه إلى بلورة مشاعره وصياغتها في صور جميلة، يسهم فيها كل عنصر من عناصر الطبيعة بجانب من جوانب التأثير والتشكيل، "وفي أي صورة جيدة سنجد دائما قطعة من الطبيعة، هي بديل للموضوعية المطلقة بالنسبة للجانب الحسي"([1]) وإن كان الشاعر في تجربته الشعرية استخدم عناصر الطبيعة في تشكيل صوره، فإنه لم يقف في تشكيله عند حدود الوصف الرومانسي، أو الوصف الحسي الخارجي لهذه الطبيعة، وإنما نسج الشاعر علاقة حميمة معها؛ فشكّلت الطبيعة محورا رمزيا مفعما بالدلالات الواقعية التي تصور المشهد الإنساني الفلسطيني، وقد استخدم الشاعر العديد من مظاهر الطبيعة يقول في قصيدة الصمت الجديد:

تجدَّدَ الرَّبِيعُ حولَنَا

وعشَّش الخريف في القلوب

يا أيها السمان خبرني – بحق الله – :

هل عاد الغريب؟!

في ليلة يلفها السواد والجمود

مبللاً بدمعهِ

ووجهه تلفه يداه

قد غادر النشيد"([2])

برزت في هذا المقطع من القصيدة دوال (الربيع، الخريف، السمان، ليلة، السواد، المخالب، براعم، ريشة، ظلمة) لترسم لوحة تشكيلية مفعمة بالمشاعر والأحاسيس التي تثير في

([1]) نفسه ، ص ٣٣

([2]) كمال أحمد غنيم، شهوة الفرح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص ص ١٨-١٩

نفس المتلقي حالة من الترقب والدهشة، فالربيع مقترن بالخريف في مشهد مؤلم يمتزج فيه المتناقضان، فالربيع رمز التجدد والخصب والأمل والحياة، امتزج مع الخريف رمز الجفاف والموت والفناء واليأس، ولكن الشاعر استطاع أن يوجد حالة من الانسجام بين هذين المتناقضين، حين أضاف إلى موسم الخريف دلالة العودة إلى الوطن الذي كان مهجرا بالقسر ليكون مهاجَرا إليه بقوة الإرادة والتصميم، باستخدام دال "السمان" الذي أوجد معه علاقة تشخيصية ومنحه حياة عبر صورته؛ ليقول إنَّ الحياة تنبع من الألم، والعودة تكمن في قمة الهجرة والرحيل، ثم يقول في القصيدة نفسها:

قد أقبل الربيع

أشرقت براعم الحياة

والنبض في قلوبنا تصاعدت خطاه

لكنها خطى الهروب...

تلفها سلاسل الحديد!! (١)

مزج الشاعر هنا بين إقبال الربيع، وبراعم الحياة؛ فأقام الجملتين مقام البدل والمبدل منه، فإقبال الربيع/الأمل، هو عينه إشراق براعم الحياة، لتسهم الطبيعة في تجسيد ملامح الواقع الذي يطمح الإنسان الفلسطيني إلى تغيير معالمه الدامية، وفي مفارقة مؤلمة ينزاح الشاعر بتعبيره عن المفهوم الذي يتبادر إلى دائرة التلقي إلى مفهوم مناقض، حيث أطلت خطوات نبض تدفقت فيه الدماء عبر العروق ناتجة عن خطوات التمرد المتسارعة للهروب من الواقع المؤلم، مكبلة بأثقال كثيرة، تتوزع بين جبروت الاحتلال، ومقررات اتفاقية أوسلو التي كبلت الصوت واليد والجسد، وأنشبت مخالبها في عين الحلم الفلسطيني على مرِّ الأجيال، ثم يقول الشاعر:

الصمت ينشب المخالب

والموت يبصق الدخان

---

(١) شهوة الفرح، ، ص١٩

وحبنا كريشة يغالب

لا فرق بين ظلمة الخريف و الربيع([1])

ينشب غول الصمت مخالبه في جسد الوطن، والموت/ الاحتلال يمارس عاداته اليومية بالقتل والتدمير والهلاك، والحبّ الفلسطيني ما زال يقاوم، بإمكاناته المحدودة التي تختزن طاقات لا تنفد، مزاجها الصبر والتحدي والتصميم وقوة الإرادة، رغم الضعف الذي يسوي بين لحظات الألم/ الخريف، ولحظات الأمل/ الربيع، استطاعت الدوال (الصمت، والمخالب، والموت، والدخان، والخريف) أن تمنح النسق التصويري دلالات رمزية، بررت حالة الحزن والأسى والمرارة التي أطلقت شرارة القصيدة في نفس الشاعر، وكأنَّه يستدعي مقولة أبي العلاء المعري في داليته المشهورة :

غير مجد في ملَّتي، واعتقادي نوح باك ولا ترنّم شادي

وشبيهٌ صوتُ النّعيّ إذا قيس بصوت البشير في كل نادِ

أبكت تلكم الحمامة أم غنَّت على فرع غصنها الميَّادِ([2])

أكّد هذا الاستدعاء مرارة الواقع المؤلم الذي رزح الشاعر وشعبه تحت نيره في ظل أمل دفنته، المعاهدات، وطمسته الممارسات، فبات يئن حزينا، وهو يقول:

يا صمتنا الجديد !!

يا أيها العصفور !!

لا تلهك الزنابق؛البنفسج؛الزهور

هذا هو الحنون يهوي ذابلا ...

([1])نفسه، ص١٩

([2]) أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، شرح وتعليق د يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٤م ص، ٥٥

و نبضنا يعانق الخمود !!

يا أيها العصفور لا ...!

نقر فؤاد العاشقين

واصل نشيداً قد يعيد الغائبين !

لعله يواصل الفؤاد نبضه ...

ويعلن الصمود !

الفجر كُبلت يداه بالحديد

وأنت صامت مبلل بدمعك العنيد

ألا تريد أن تريد ؟!

أم أنه الجحود ؟!

و الموت و الهمود ؟!([1])

رسمت دوال الطبيعة في هذا المقطع (العصفور، الزنابق، البنفسج، الزهور، الحنون) صورة حية نابضة، حيث رمز الشاعر –هنا– بالعصفور لكلّ من يحمل رسالة الشعر والثقافة، ينصحه بأن يحذر المغريات التي تحيط به رامزا لها بأنواع الزهور التي ذكرها: (الزنابق، والبنفسج والزهور) واستثنى منها (الحنون) شقائق النُّعمان الحمراء التي تمثل الدم في لونه وعنفوانه، وهي تصوّح وتذبل، ليؤكد أزمة المقاومة التي وقعت فيها على إثر معاهدات السلام التي كبلت الشعب الفلسطيني، ومنعته أن يمارس مقاومته، وإراقة الدماء التي تهبه الحياة.

ويؤكد رسالة الشعر والثقافة إذ يدعو العصفور إلى مواصلة الغناء والإلحاح على نقر قلوب عشاق الوطن والشهادة، بالحداء والغناء، وبث رسالة الصبر والتفاؤل، ويؤكد أن الفجر/ الأمل، وما يوصل إليه من فعل ما زال مكبلا بقيود الاستسلام المريرة، التي تحول دون تحقيق

([1])شهوة الفرح، ص٢١، ٢٢

الحلم، ويستنهض همة الشاعر باستنكار صمته واكتفائه بالدمع المكابر، وكأنه يستحضر قول الحمداني:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبرُ أما للهوى نهي عليك ولا أمرُ؟

بلى، أنا مُشتاق وعندي لوعةُ ولكنّ مثلي لا يذاع له سرُّ

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكبرُ([1])

ثم يخرج من حالة اليأس ويزهر في نفسه الأمل والتفاؤل، ويقرر أن تكون دموعه وقودا للثورة التي لا تستكين، وكأنه يستحضر قول الحمداني ويتناص معه تناصا أدبيا فيما يقول:

دع العبراتِ تنهمر انهمارا ونار الوجدِ تستعر استعارا

أتطفأ حسرتي، وتقرّ عيني؟ ولم أوقد مع الغازين نارا([2])

ويختتم هذه القصيدة التي شحنتها مظاهر الطبيعة بدلالات تصويرية وتعبيرية رمزية كثيرة، بالتصميم والأمل حيث يقول:

ما زال فينا ألفُ نبض قد يعود !

ما زال فينا ألف سيف لا يمسها الركود !

ما غادر العشاق .. فانظر ما تريد !

ما غادر العشاق فاصدح بالنشيد !!!([3])

([1]) ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق بدر الدين حاضري، محمد حمامي، دار الشرق العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م ص١١٨

([2]) ديوان أبي فراس الحمداني، مرجع سابق ص١٠٩

([3])شهوة الفرح، ص ٢٢

أزهر الأمل في نفس الشاعر مؤكدا أن نبض الأمل، وإرادة الحياة، مستمران لا ينضبان؛ فبدل النبض ألف نبض، وبدل السيف ألف، فلا يأس ولا هدوء، والعشاق ما غادروا مواقعهم، وما فتئوا يعشقون وطنهم، فليواصل الشعراء هدفهم ورسالتهم دون كلل أو ملل.

وهكذا نجد ملامح الطبيعة في قصائد الشاعر معينا ثريا يرفد الصورة برموز ودلالات متنوعة، ولم يقف الشاعر عند حدود الوصف الشعوري، وإنما تناغم مع الطبيعة في مشاهد تشخيصية، انبعثت خلالها الحياة في الرموز الطبيعية، بما فيها من كائنات حية وأشجار وفصول، كما في قصائده : إصرار (١) حيث رسم فيها الشاعر صورة حية ناطقة للغدر والخيانة، باستعارة الدوال الطبيعية (القطيع، والعواء، والنباح، والذئب الصغير، وبحيرة، والعظام، والنجيع) ليجسد ملامح الخيانة، حيث رعى صاحبه ذويئبا جريحا سقط بعد معركة دامية بين الذئاب والكلاب، ولم يستجب للنصائح، فما هي إلا سنة وبعض سنة؛ حتى كبر الذويئب وافترس القطيع، في دلالة رمزية مكنت الشاعر من رسم صورته الشعرية بتوظيف الكائنات الحية، وفي قصيدة (سارية على مفترق طرق)(٢) استخدم الشاعر الجبال، والغيوم، والرياح، والمضيق في سياق رمزي ليحذر من عاقبة الاستسلام والتراخي، وهكذا رسمت الصورة وحددت معالمها دوال الطبيعة في العديد من قصائد الشاعر مثل قصيدة برقية نوح تصل في موعدها(٣) و دماء على غصن الشوك(٤) وشمعة(٥) حيث تشكل الطبيعة معادلات موضوعية رمزية تتحول إلى كائنات حية وأشخاص تسهم في تشكيل الصورة وتحديد معالمها، وتصوير الحالة الشعورية التي تنبثق من الموقف الشعوري، والتصور الفكري الذي يشكل تجربة الشاعر.

---

(١) شهوة الفرح ص ص٤٣ ،٤٥

(٢) شهوة الفرح ص٦٦/٧٣

(٣) شهوة الفرح ص ص ٧٤/٧٨

(٤) نفسه ص ص٧٩ ،٨٣

(٥) نفسه ص ص ١٠٨/١١٠

أنواع الصورة

أولا : الصورة الجزئية:

تتشكل القصيدة من وحدات تصويرية جزئية تتآلف مع بعضها البعض في السياق التعبيري، تمثل كل وحدة منها صورة جزئية. يصوغها الشاعر بالاستدعاء الوجداني من مختزنات الشعور والفكر والتخيل التي شكلت في مجموعها معالم تجربته الشعرية، فالصورة الجزئية "هي أصغر وحدة تعبيرية تمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة، وقد تكون جزءا من تصوير مركب أشمل يشكل منها، ومن مثيلاتها صورة مركبة أكثر تعقيدا، وأبعد أثرا، بحيث تعكس رؤية متكاملة تمليها تجربة الشاعر"(١).

ويتم اقتناصها من مصادر الشاعر التي تشكل صوره العامة، فهي وحدات لازمة لتشكيل الصورة المركبة، وتبرز بها قدرة الشاعر على تأطير صوره لأنها "كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة"([2]).

وهي لا تنفصل عن مكونات التشكيل التعبيري والتصويري في جسد النص، وفصلها إجراء نقدي تحليلي عند محاولة تفكيك بنيات النص ومقاربة جمالياتها بمباضع الجمال، لإنارة النصوص وسبر معالمها، وتحليل ملامحها التي تشكل – بتكاملها وتضافرها– نصوصا لها خصوصياتها التصويرية، بدوالٍ تعبيرية لها دلالاتها، التي تختزن إشعاعات تزداد بريقا وتوهجا بالتفكيك والتحليل، وإعادة التركيب والتنسيق.

"ويتبع هذه الفكرة في طبيعة الصورة الشعرية، أن تكون بحيث تتجاوب أصداؤها، سواء أقامت على تشبيه أم استعارة أم رمز أم مزيج منهما، في كل مكان من القصيدة، فإذا انفصلت

([1]) علي حسن خواجة، الشعر العربي الحديث في فلسطين مرحلة الريادة، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م

([2]) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٤١٦

الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموع الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب"([1])

وقد اعتمد الشاعر في تشكيل صوره الجزئية على عدة عناصر، مثل التشبيه، والاستعارة التي ترتكز على تبادل مجالات الإدراك، بين الماديات والمعنويات والمعقولات فيما يسمى التشخيص والتجسيد والتجريد، وكذلك تراسل الحواس الذي يبدلُ عمل المحسوسات ما بين المشمومات والمحسوسات والمبصرات والمسموعات، فتراسل الحواس وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، وكذلك بنى صورته من خلال مزج المتناقضات. والمفارقة التصويرية.

لم يكن تشكيل الصورة الجزيئة لدى الشاعر حشدا لمشاهد تصويرية، وإنما "تحولت المفردات الحسية في الصورة الشعرية من مجرد مفردات جامدة إلى إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية"([2]) لأن كل مكون من مكونات الصورة جزء من ملامح التجربة الشعرية للشاعر تنبثق من معين مشاعره ومواقفه واتجاهاته الشعورية والفكرية.

١ – التشبيه

استخدم الشاعر التشبيه في بناء صورته الشعرية، لما يتمتع به من مزية وفضل، لأن له القدرة على تمثيل المعاني وتجسيد الأحاسيس، وإثارة الخيال، وتكثيف الدلالات، "مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به – لا سيما قسم التمثيل منه– يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود به"(٣)

وروعة التصوير بالتشبيه تزداد جمالا حين ينسجم في دلالته مع بنية النص، ويتناسب مع الحالة الشعورية ويتساوق مع النسق التصويري في النص، ولا يكون نشازا، وحين يكون جديدا مدهشا لا يقف عند حدود التشابه الحسي القريب الذي يصف الجزئيات بسطحية فكرية، تغني عنها التعبيرات الإنشائية والدوال المعيارية، فإذا ما تحققت فيه تلك الصفات يحقق فائدته

([1]) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط٤ ١٩٨٨م، ص١٠٠

([2]) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص١٣٣

([3]) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط١ ١٩٩٩م ص٢٠٣

التصويرية الجمالية، يقول ابن الأثير: "وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك آكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه"(1)

جاءت تشبيهات الشاعر متسقة مع طبيعة تجربته وملامح واقعه مبرزة الجانب الشعوري المصهور في نفسه، والمختزن في وعيه ولا شعوره معا يقول الشاعر:

ما زلت أسافر نحو الخيرِ،

وأنت بقلبي.

لكن الرحلة ليست سهلة!

وعذابك نار تجلد ظهري.

ومرارة صبر في حلقي.(2)

أراد الشاعر في هذه القصيدة أن يصور مدى حبه للوطن، وحمله قضيته، في مشهد ربِّـيٍّ، مفعم بالخضوع لأمر الله تعالى بالدفاع عن الوطن، وحمل همّ الدين، مهما كانت الصعوبات والتضحيات، مجسدا في حب إبراهيم لزوجته هاجر وابنها إسماعيل، وموقفه الذي ضرب به أجمل موقف في التضحية والالتزام، فلجأ إلى التشبيه الذي انثال على لسانه صورة جميلة، حيث شبه عذاب الجوى في حب الوطن بالنّار، وبالصبار في مرارته، تلك المرارة التي دأب الموروث الشعبي على استخدامها في فصل الابن عن ثدي أمه عند بدء الفطام، في مشهد تجسيدي أحال فيه العذاب نارا، والنار في أثرها– وقد منحها الانزياح باستخدام دال تجلد قوة–

تمنح المشهد صدقا ودقة في تصوير الحب، لأنَّ النار وإن كانت مشبها به في السياق بوصفها دالا على ألم لا ينتهي، إلا أنها تتساوق مع الحالة الشعورية حيث تشكل معلما بارزا

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج/1، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، 1995م ص ٣٧٨

(2) جرح لا تغسله الدموع، ص ٢٨

رمزيا وحقيقيا، رمزيا في بنية التشبيه، وحقيقيا حيث تصاحب الحالة الفلسطينية التي تتعذب بحب الوطن تحت نير الاحتلال.

وفي قصيدة (ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة) يبرز الشاعر حبه للوطن بتعاطفه مع محمد الشهيد الدرة، واستعداده لتقديم كل شيء فداء للوطن والحفاظ عليه، في بكائية مفعمة بدوال الحزن والأسى من جهة، ودوال الثورة والتحدي من جهة أخرى، مع الاتكاء على التشبيهات المؤكِّدَة حيث يقول:

فخبّئ يديك، ودعني أسافر!

أجوب عوالم حلمي المهاجر.

.. وهذا بكائي خذوه قميصاً

يواصل جلد العيون،

وجلد الحناجر.

وهذا عذابي خذوه فداءً

لشعبٍ يسافر فوق الجحيم،

ليحفظ بين يديه دموع الأزاهر.

وهذي دمائي خذوها أتوناً

يؤجج نار الحقيقة،

يشعل ثلج الضمائر.(١)

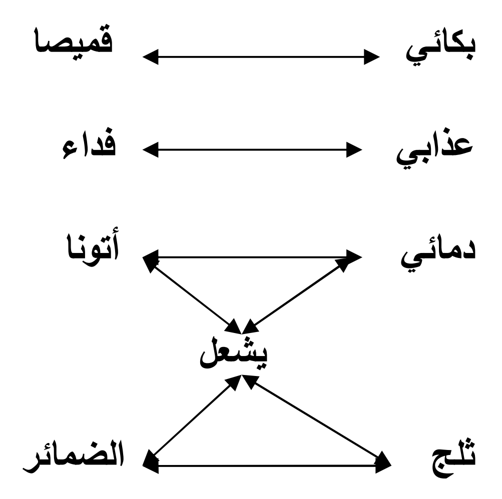
أسهمت دوال (حلمي- المهاجر- بكائي- عذابي-الجحيم) في إضفاء دلالات الحزن والأسى، التي جاءت تمهيدا للتمرد على لحظات الانكسار والخنوع التي يمكن أن يتصورها

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص ٣٢، ٣٣

المتلقي بما تمنحه تلك الدوال للوهلة الأولى، فتعانقت معها دوال الثورة والتحدي (فداء– أتون– يؤجج– نار– يشعل) وجاء التشبيه ليمنح الفقرة ازدواجات جمعت بين الضدين الحزن والثورة في جدلية تتنامى للخروج من لحظة الانكسار والوصول الفوري للحظة الثورة، حيث تخللت السياق مجموعة من التشبيهات الرمزية فصار البكاء قميصا كقميص يوسف حين ألقيَ على وجه يعقوب عليهما السلام، فارتد بصيرا قال تعالى: (فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيراً قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لا تَعْلَمُونَ)(1) يبدو وجه الشبه بين الدموع والقميص بعيدا، ولكن سياق التداعيات التي اختزنتها الحكاية القرآنية منح التشبيه جمالا، حيث تحول الدمع إلى قميص للاستشفاء، والعذاب تحول إلى فداء، والدماء أتون، بانزياح يبلور معاني التحدي الذي يحول لحظات الألم إلى رافد من روافد الثورة، التي تشعل الضمائر العالمية الباردة الميتة التي لا تستجيب للخانعين.

وبالنظر إلى الشكل التوضيحي الذي يبرز طريقة الجمع البنيوي بين الدوال تتضح صورة التشبيه على النحو التالي:



بناء على الشكل التوضيحي يمكن استبدال الدلالات عند الجمع بين الدوال بطريقة استبدالية بافتراضات على النحو التالي:

(1) (يوسف:96) ورد في الآيات التي سبقت الآية إشارة إلى قميص يوسف عليه السلام قال تعالى: اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيراً وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ * وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلا أَنْ تُفَنِّدُونِ* قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلالِكَ الْقَدِيمِ * فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيراً قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لا تَعْلَمُونَ)

بكائي ←——→ قميصا ←——→ فداء ←——→ أتونا

عذابي ←——→ قميصا ←——→ فداء ←——→ أتونا

دمائي ←——→ قميصا ←——→ فداء ←——→ أتونا

يمكن الوصول إلى بؤرة الحالة الشعورية بتزاوج الدوال على النحو التالي:

بكائي ←——→ عذابي ←——→ دمائي ←——→ثلج

ذلك الجميع بين الدوال في مزجها الجديد يفتح الدلالة على مستوى آخر للتلقي يتكئ على دلالة النص القرآني في قوله تعالى (يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلاماً على إبراهيم)، لتتحول لحظات العذاب والمحنة إلى لحظات تعمق إرادة الحياة والتمسك بالمبدأ، فهو من جهة يشعل الضمائر الباردة برودة الثلج في انعدام الحياة فيه، ومن جهة أخرى يتحول إلى أمن وسلام على قلب الفلسطيني المقاوم، الذي يتلذذ بالمقاومة والدفاع عن الوطن والكرامة، وتهون عنده الآلام والصعاب في سبيل ذلك.

وعلى هذا النسق تتبادل الدوال المشبهة محاور الدوال المشبه بها، ويجمع كلّ دال منها وجه الشبه للدوال المشبه بها في النسق، والقرينة المسوغة لهذه الاستبدالات ترتكز على الحالة الشعوريّة التي تلح على تحويل الحزن، والعذاب، والألم إلى ملامح إيجابية مفعمة بثورة وتحدٍّ، ليصبح طرفا الدوال لأن الطرف الأخير هو (أتونا) التي تنحو منحى إيقاظ الضمائر الميتة، بفعلها المقاوم الذي يضع القضية في بؤرة الحدث العالمي.

وفي قصيدة إنا نراك، يمنح التشبيه دماء الشهيد عمقا دلاليا حيث يقول مخاطبا الشهيد الإمام أحمد ياسين:

هات اليدين الحرّتينِ،

وقبّل الأفق البعيد.

فدَمُ الشهيد منارة الجيل الجديد. (1)

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٦٧

أسهم التشبيه في رسم صورة جسدت معالم رسالة دم الشهادة، حين يتدفق دفاعا عن الوطن والعقيدة والمبادئ، عمق هذه الدلالة ارتباط الدال المشبه بدال المشبه به، بدلالة الهداية والإرشاد في خِضَمٍّ تتلاطم أمواجه، وتتصارع تياراته وتتجاذبه أعاصير المحنة، وتنحرف فيه البوصلة عن اتجاهها الصحيح، في سفينة الواقع التي تمخر في بحر الأحداث، دفّتها المحن، والمجتمع ركابها.

وفي قصيدة (فلسطين) يقول الشاعر:

كم آه صعّدها الفتى لما رآكِ

يحبو على جمر الأسى حتى يراكِ

لم يُخلق الصبر الجميل لغيرنا

والصبر شوكٌ لا يُضير فداكِ(١)

شبه الشاعر الصبر وهو دال معنوي بالشوك وهو دال مادي، حيث تجسَّد الصبر في صورة محسوسة ترتبط في الأذهان بالألم ووعورة المسلك، ليبين مدى حبه للوطن، فمن يحب الوطن يتحمل في سبيله صعوبات الحياة، وما يصيبه من ألم وعذاب يدمي قدميه وقلبه أثناء سيره على طريق الوصول عبر رحلة الصبر والمقاومة.

وفي قصيدة النورس يتخذ الشاعر من هذا الطائر البريء الجميل عاشق البحر، معادلا موضوعيا للفتى الفلسطيني العاشق الذي يجوب البحارَ في رحلة دامية؛ لإعادة تشكيل ملامح الحياة بالحبّ والأمل والتفاؤل، حيث يقول:

كعنقاء يرفرف دائما أبدا

وفيه الجرحُ فوَّاحٌ

بمسكٍ ليس يخفيه

---

(١) شهوة الفرح، ص٥٧

سيأتي الفجر لا بدّ...

ويسكن عندها فيه! (1)

جمع الشاعر بين النورس الرقيق وطائر العنقاء الأسطوري الذي يعيش خمسمائة عام ثم يحترق وينبعث من الرماد طائرا جديدا، في مزاوجة تتجاوز حد الواقع وتنزاح عن محتوى الدال المشبه به، لتتشكل جدلية الموت والحياة بالتشبيه الذي يمنح الصورة قوة في دلالاتها وتشكيلها، حيث يمنح الرمز المستعار، للرمز المستعار له قوة على الانبعاث، وقدرة على التجدد، وتصميما على التحدي وبالجمع بين الدوال تتضح بنية التشبيه على النحو التالي:

الفلسطيني ⟵⟶ النورس

النورس ⟵⟶ كالعنقاء

العنقاء ⟵⟶ انبعاث وحياة

الفلسطيني ⟵⟶ رقة نورس وقوة عنقاء

الفلسطيني ⟵⟶ انبعاث جميل لحياة مشرقة

منح التشبيه الفلسطيني في هذا التشبيه شخصية النورس العنقاء، والعنقاء التي تقمصت شخصية النورس، في جدلية رمزية تجمع بين معطيات الواقع والأسطورة، للتعبير عن الهم الفلسطيني، الذي يحلم فيه الناس بالانعتاق من ربقة واقعهم المزري تحت نير الاحتلال.

وفي قصيدة شاحنة يوظف الشاعر التشبيه لتقديم صورة لبعض السلوكيات السلبية في المجتمع، حيث يقول:

"بكل هدوء أسير كسائق!

وجنبي أعز صديق يصادَق.

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٨١

أتابع سيري بكل نظام.

أطبق شرع المرور وكلي انسجام!

ولكن تمزق هذا السكون.

بصوت صرير الإطار اللعين!

كوحشٍ فظيعٍ مضت نحونا.

وكادت تدوس جميع الجوانب.

وقهقه منها دخان المصائب!([1])

اقتنص الشاعر لحظة من اللحظات التي كان يتمشى فيها مع أحد أصدقائه على الطريق، ليصور مشهدا واقعيا يسقطه على فكرة رمزية يمكن استكناه معالمها بتحليل المراد من جمع الدوال التي شكلت نسق التشبيه في القصيدة، فحين شبه نفسه بسائق يلتزم قوانين السير بصرامتها ودقتها، ثم أتبع التشبيه بتشبيه آخر جمع بين الدوال (السيارة،الوحش، فظيع) أراد أن يقدم صورة للمشهد الذي أثر فيه بشكل درامي، فالإنسان في الحياة إذا ظنّ أنه حين يلتزم بالقوانين وحده، لا يسلم وتنفتح الدلالة على معطيات شعورية فكرية يحاول الشاعر توصيلها بالتشبيه، هي: الصبر، والعمل، والدعوة والإصلاح.

وفي قصيدة (صباح الموت) يصور حالة السقوط الفلسطيني في ظل اتفاقية أوسلو حيث يقول:

وما عدنا صدى التكبير والتهليل

والصوت المؤطر بالسكينة

وما عاد الدم الغالى سوى وسخ

يلوثنا...

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص٩٧

ويحرمنا صلاة الفجر في الأقصى

....

صباح النصر يا وطن الكرامة

فلا الأفراح تعرفنا

ولا الضحكات تبكينا على باب الندامة

وما عاد الدم الغالي سوى مسك

سنسفكه..

ولن نرحم!!(1)

يرتبط صدى التكبير والتهليل في المفهوم الجمعي العام بقيم إيمانية، يزيدها الواقع الفلسطيني بقيم الجهاد والتضحية، ولكن التشبيه أزاح الدلالة حين سلب الدوال بقوله(وما عدنا) حيث تنفتح الدلالة على مستوى مناقض يحمل معاني الاستسلام والخيانة، في وقت أصبح الدم وسخا يلوث الجبين بعد أن كان مسكا يتضوع، حيث تحول الرصاص إلى الرأس الفلسطيني الساجد العابد، ليزيد الوطن والأقصى بعدا عن التحرير، ويقتل الحلم في قلوب عاشقيه، ثم يفيق الشاعر من صدمة الحدث الدموي فيلملم شظايا الحلم المذبوح على أبواب المسجد، ليؤكد بالتشبيه أمله بالتحرير ومواصلة الرسالة الجهادية لتتغير، فيسلب الدوال بانزياح آخر (ما عاد الدم الغالي سوى مسك) لتتغير المعادلة على النحو التالي:

الدم ← [استسلام] ← وسخ

الدم ← [جهاد] ← مسك

الدم ← مسك ← أمل

---

(1) شهوة الفرح ص٩/ ١٤

بهذا الانزياح يخرج الشاعر من صدمة المشهد راسما صورة مشرقة للواقع المأمول الذي يحسّ به، ويستكنه ملامحه من بين بِلّورات الدموع، وتكون المحصلة النهائية للمعادلة هي الدم مسك، للوصول إلى تحقيق الحلم.

٢-تبادل مجالات الإدراك

تبادل مجالات الإدراك هو بعث الحياة في المحسوسات المادية من جمادات وكائنات حية وحيوانات، ونقل المجردات من عالم التخيل الصوري إلى عالم الحس المادي، والتسامي المحسوسات إلى عالم المتخيلات، فتتحول الجمادات شخوصا، والمجردات أجساما مرئية، والمجسمات معاني تدرك بالعقل، حيث يستعار من المحسوس صفات للمجرد، ومن المجرد صفات للمحسوس، ومن الإنسان صفات لمظاهر الطبيعة بمحتوياتها المختلفة، فيصبح المستعار عينه المستعار له، في صورة جمالية تتجاوز حدود الواقع وتشكل جملة من الانزياحات عن اللغة المعيارية، في استعارة جميلة، تجعل التصوير حيا وحيويا، فهي كما يقول ابن رشيق القيرواني: "وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها"(١)

ويصفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر. وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها، وصادفتها نجوما في بدرها، وروضا هي زهرها وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل، فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جلية"(٢)

تختزن الاستعارة طاقة تعبيرية وشعورية كبيرة؛ لأنها تسهم في إعادة الصيغة والتشكيل، والأسلوب الذي اعتبره أرسطو أجل وأعظم الأساليب التعبيرية لتوصيل المعاني والدلالات في

---

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق د عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية بيروت، ط١،٢٠٠١، ص٢٣٥

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ١٩٩٨م ص ٣٦، ٣٧

شكل تصويري هو "أسلوب الاستعارة؛ فإنَّ هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإنّ إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه"([1])

تستمد الاستعارة قوتها من طريقة التوليف بين الدوال لإنتاج دلالات انزياحية داخل النسق الشعري، تشع من تلاقح الدوال فتنتج دلالات إشعاعية إيحائية تنتج بالتزاوج والتقابل بين الدوال "إن التقابل بين المعنى الإشاري والمعنى الإيحائي يعطي المفتاح لكل الصور، فالشعر كما يقال استعارة كبيرة"([2])

وكلما كانت الطاقة الشعرية المختزنة حافلة بالنبض والتجارب، استطاع الشاعر توليد صوره ومعانيه من الاستعارة التي تغنيه وتمنحه إمكاناتها التصويرية لأنها "تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن"([3])

يتميز الشاعر المرهف بقدرته على اقتناص الصور المتميزة فيصوغها صياغة تسهم في إنتاج صورا جديدة متميزة، فيعيد إنتاج الدلالات بجمع الدوال بطريقة تختلف عما تعورف عليه في الأداء اللغوي المعياري.

يجب أن تساهم كل المعاني الدلالية للكلمات المستخدمة في النص في الفهم العام والبنية العامة"([4])

وبذلك تكون الاستعارة "عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد وهي في هذا التركيب الجديد كأنَّها منحت تجانسا كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي

([1]) أرسطو، في الشعر، تحقيق وترجمة د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣م، ص١٢٨

([2]) جون كوين، النظرية الشعرية، لغة الشعر، ترجمة د أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط ٢٠٠٠، ص٢٤٦

([3]) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص١٢٥

([4]) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، إيداع ٢٠٠٥م، ص ٤٤

تعرف أنماطها الرتيبة؛ وبهذا تضيف وجودا جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له"([1])

وترتكز جماليات التشكيل الاستعاري على عناصر هي: التشخيص، والتجسيم، والتجريد، التي تمزج عناصر الطبيعة، وتؤلف بينها في نسق يبعث الحياة فيما لا حياة له ويري الإنسان من المعقولات المجردة ما لا يُرى إلا بالعقل والإحساس "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية، بادية جلية ...إن شئتَ أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"([2]).

والاستعارة بذلك تتعامل مع النفس البشرية التي انتقلت في تدرجها المعرفي عبر المحسوسات الأولية لتصل إلى عالم المدركات المجردة، وتقيم علاقات حميمة مع الجمادات والكائنات الطبيعية العجماء، فالإنسان كائن اجتماعي حساس يعشق الحياة، ويهيم بالجمال، ويتلذذ بصور الخيال، فتتيح لها قدرا عظيما من المتعة، والإحساس الجمالي، والراحة الروحية، في خضم قلقه ومتاعبه التي يلاقيها في خضم الحياة، وهي تمنح الشعراء والأدباء ميدانا واسعا للتعامل مع الأنساق الاستبدالية والانحرافات السياقية عن أنماط اللغة المعيارية، فالشعر تشكيل للمشاعر يحب الانزياح والإدهاش "والاستعارة خرق لقانون اللغة، وهي تتحقق في المستوى الاستبدالي"([3]) وقدرة الشاعر المبدع تكمن في قدرته على انتقاء الكلمات وتطويعها ضمن السياق لتشكيل صورة جميلة ضمن سياق دلالي متميز تسهم دواله تشظية دلالاتها.

الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، إنها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى، مرور من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي، ولهذا ليست كل استعارة بشعرية"([4])

([1]) يوسف أبو العدوس، فاعلية الاستعارة في النص الشعري النظرية نموذجا، النقد الأدبي في منعطف القرن ج/٣، مداخل لتحليل النص الأدبي، أعمال المؤتمر الأول للنقد الأدبي القاهرة– أكتوبر ١٩٩٧، ص١٥١

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١٩٩٨،١،ص٣٧

([3]) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر، عمان، ط١، ١٩٩٧م، ص١٤

([4]) جون كوين، النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص٢٣٧

لهذا لا يقصد الشعراء المبدعون صياغة الاستعارة إلا بقدر ما تخدم السياق وتشكيل الصورة، بما يمنح النسق الشعري ثراء دلاليا، وإدهاشا تصويريا، فإن خلت الاستعارة من عناصر المناسبة للموقف الشعوري، والتشكيل الجمالي، والإشعاع الدلالي، والإدهاش الشعوري، والتجديد التصويري، فقدت قيمتها الفنية وكانت كوردة صناعية لا جمال فيها سوى منظرها الخارجي.

الاستعارة إذن "نشاط فكري ينظم التجربة بواسطة خيال دءوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع حيث تذوب عناصرها لتتخلق في ميلاد جديد تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء والمعاناة الانفعالية لصاحبها"([1])

وقد جاءت الاستعارات في خضم التشكيل الجمالي لدى الشاعر مبرزة خصب خياله، وقدرته على تشكيل الصورة، مسخرا إمكانيات التجسيد والتشخيص والتجريد، حيث تتبادل المدركات مجالاتها في صور جميلة.

أولا: التجسيد

التجسيد هو منح المجرَّدات العقلية صفات مادية، فتنتقل من عالم المتخيلات الذهنية إلى عالم المحسوسات، ونقل المجردات لعالم المدركات بالحواس يقربها إلى الذهن ويضعها في بؤرة التلقي والإدراك، فإن المفاهيم العقلية كالعذاب والألم والشوق والحنين والصبر وغيرها تبقى صورا ذهنية تحتاج إلى ما يقربها إلى الذهن لتدرك بالحواس فيكون وقعها أشد، فإن قول المرء لصاحبه إني أتعذب لا يوضح مستوى العذاب بالدرجة التي يتجسد فيها العذاب بقوله إنَّ العذاب ينهش كبدي، ويمزق أحشائي، وقد ورد في ثنايا القصائد لتصوير الحالة الشعورية بما يقتضيه الموقف.

يقول الشاعر في قصيدة سلبية أحبها:

فإذا التفتّ معذّباً

والثأرُ يغلي في دمائك

([1]) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩م، ص١٥٢

ممن ستثأر عندهـا

والنار تسري في دمائك؟

طعنت يداك فؤادهـا

ودماك تعوي في المسالك:

"يا ليتني –و(الليت) مرٌ

طعمه– ميتٌ وهالك!!"([1])

وردت الدوال(الثأر، والليت) مجسدة لتنزاح من دلالتها الصورية المتخيلة وتدخل حيز الصور المجسدة مانحة النسق الشعري طاقة في تصوير المشهد الشعري، على النحو التالي:

الثأر ⟵⟶ ماء يغلي

الليت ⟵⟶ حنظل مر

تجسَّد الثأر في مشهد يجسد حجم جريمة الاقتتال الداخلي، الذي يعقبه مرارة الندم والتمني، الذي انتقل من عالم المجرد إلى عالم المحسوسات، في صورة مريرة، حيث لا يدرك الإنسان حجم المصيبة إلا بعد وقوعها في لحظة التأمل والتفكير التي تعقب فورة التسرع والاندفاع.

وفي قصيدة (غربة البحّار) يقول:

وأفتح الفؤاد يا حبيبتـــي

محدقاً بوجهك الجميــل

فآهِ يا حبيبتي من لوعــة

الأسى ودمعةٍ رأيتها تسيـل

([1]) شهوة الفرح، ص٣٩

لم تنطقي بكلمةٍ حبيسةٍ

إذ حلق الأسى ورفرف الذهول![1]

تنفتح الدلالة في الأبيات على مستوى ينزاح عن المعنى الظاهر الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي، بما يحمله من أجواء مشحونة بلواعج الشوق والحنين إلى وصل المحبوب، لتتشظّى الدلالة إلى مستوى حب الوطن والشوق إلي تحريره، تحت تأثير العذاب والأسى الذي يواكب مسيرة الجرح النازف، وتبرز الدوال(حلق الأسى) (رفرف الذهول) تجسيد الأسى في شكل طائر يحلق ويبسط جناحيه، يتناغم مع رفرفة الذهول الذي تجسّد في شكل طائر آخر ليشكلا صورة متناغمة متجانسة، تضع المجرد العقلي في بؤرة الإحساس البصري والسمعي؛ لتزداد صورة العذاب وضوحا.

وفي قصيدة شماعة ينحو بالتجسيد منحى اجتماعيا تأمليا يلوم فيه شريحة من الناس تعلق كل شيء على شماعة الزمن منسحبين مستسلمين، دون أن يفكروا في صناعة واقعهم، ومستقبلهم بالجد والعمل والصبر والمثابرة، حيث يقول:

يا ليلنا المشحون بالعذاب

لا فرق بين ليلة يضيئها قمر

وليلة يلفها الضباب

نرميك بالسباب:

فمعتم وغادر كذاب

ومفعم بالشر والذئاب

لكننا نجانب الصواب

فنحن من يصنِّع العذاب

---

[1] كمال أحمد غنيم، شهوة الفرح، ص.٥٢،٥٣

ونستغل لونك الجذاب

فنرتديك مرة

ومرة عليك نسبغ الثياب! ([1])

أسهم التجسيد بدوال (نصنّع العذاب) في رسم صورة الألم والمعاناة التي تنتج في المجتمع الإنساني، حيث يعذِّب الناس بعضهم البعض، بسلوكهم، وممارساتهم وكأنه يستدعي قول الشاعر:

نعيب زمانَنَا والعيبُ فينـا   ومـا لزمانِنَا عيبٌ سِوانَا

ونـهجو ذا الزمانَ بغيرِ ذنبٍ   ولو نطقَ الزمان لنا هجانا

وليس الذئب يأكل لحم ذئبٍ   ويأكل بعضنا بعضا عيانا([2])

يضاف إلى التجسيد استخدام الفعل الذي يشي بالمبالغة بصيغة نفعِّل (نصنّع) التي زاد فيها صوت النون المتوسطة الدلالة قوة في الفعل، وتحول العذاب إلى جسد مادي يتم تصنيعه، وبانتقاله صورت من المستوى الذهني المجرد إلى المستوى المحسوس الذي تتضافر الحواس في إدراكه، يزداد قوة في تأثيره وتصويره.

ومن الصور المجردة التي جسدها الشاعر في تصويره صورة الغدر في قوله

شجيرات غدر تقود خطاها ببطء ببطء([3])

حيث انتقل دال الغدر من مفهومه المجرد إلى شكل مادي ملموس ليصل إلى ذهن المخاطب في السياق، فكأن الغدر حديقة بقرينة الشجيرات التي تنتزع ليستخدمها الأعداء لتنفيذ هجومهم، وقد انفتحت الدلالة في الصورة على تناص مع شخصية زرقاء اليمامة، رمز البصر الحديد النافذ، والبصيرة اليقظة الثاقبة، التي تعتبر قناعا لأصحاب البصيرة من المثقفين في الواقع المعاصر.

وفي قصيدة (برقية نوح تصل في موعدها) يقول الشاعر:

جفت ضروع الخير مذ بدأت خطاك

وترعرع الهالوك في صمت مريب

([1]) شهوة الفرح، ص٥٤

([2]) الشافعي، ديوان الشافعي، جمع محمد عفيف الزعبي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٧٤، ص٨٢

([3]) شهوة الفرح، ص٦٦

والفجر أفعمه النحيب([1])

تجترح القصيدة بدوالها التعبيرية نقدا للواقع السلبي الذي عاش فيه الشاعر، في ظل المنعطفات السياسية التي أوصلت الضحية على حد طلب السماح والمغفرة من الجاني، وما نتج عنها من آثار وتداعيات انعكست على المستويات المختلفة: السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، ولتصوير المأساة منح الخير الذي صوّح في الضروع وجف، صورة مجسدة لينقله من المجردات إلى المحسوسات؛ لتزداد الصورة وضوحا في دلالاتها عند المتلقي، وتقترب إلى حدود الإدراك الحسي الذي يقيس حجم الجفاف، وانقطاع الخير الذي شبه بالكائنات المنتجة التي جفت ضروعها بسبب انتزاع البركة، وقد قرن الشاعر هذا الجفاف ببدء الخطوات على طريق معاهدة السلام.

ثانيا: التشخيص

التشخيص هو نقل الكائنات الحية والجمادات التي تدرك بالحواس المختلفة من عالمها الحسي إلى عالم حسي جديد تكتسب فيه صفات البشر، فتصبح شخوصا ناطقة، لتتحول مظاهر الطبيعة إلى أشخاص، وقد استخدم الشاعر التشخيص في ثنايا قصائده مسخرا طاقاته الاستعارية النابضة، ومن نماذج التشخيص قوله:

هذا هدير الموج يبكي نفسه

وذرى الجبال على الصخور تنوحُ

والريح تعصف بالرياحين التي

راحت بسر العاشقين تفوحُ

والدّمّ ينزف من حجارة كعبة

هانت إذا هان الدم المسفوحُ!

([1]) شهوة الفرح، ص٧٤

يا من بكيت على نزيف هوانها

حتّامَ تسكتُ، واليهود جُموحُ؟!

حتامَ تسكتُ؛ والجنون حليفهم

ويسرهم إذ يغتدي ويروحُ([1])

أسهم التشخيص في رسم لوحة فنية تعمق حجم الألم والحزن، حيث تحولت مظاهر الطبيعة على أشخاص تدمى عيونها وتقرح أجفانها وتنهمر دموعها حزنا على الشهيد، حتى بات الموج الهادر يبكي برقة وأنين، وذرى الجبال تنوح بنشيج مؤلم، والكعبة تنزف دما حزنا على ما آلت إليه أحوال الأمة التي هانت وذلت، فتشكلت من معالم الطبيعة جوقة متناغمة تعزف سيمفونية الألم لتصوير المشهد المأساوي.

ويسهم التشخيص في بلورة المشهد الذي تنبض به المشاعر عند وقوع حادث أو مصيبة، مما يحدث للشعب الفلسطيني في ثنايا المشهد الدموي الذي يتعرضون له، ففي قصيدة (الرنتيسي) يقول:

تقصفُكَ الدنيا...،

وتموتْ.

تتراقص هذي الدنيا

خلف غشاوة دمعٍ،

وغيابة جبٍّ،

وستارة إنعاشٍ،

وبيوتٍ

يصرخ أهلوها خلف بيوت.

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص٧١

ويفيق (البنج)،

وكل الناس تهلل دون سكوت:

"**ماتت في القصف الدنيا،**

والصمت العربي المدفون بلا تابوت!!".([1])

أسهم التشخيص في قوله **(تقصفك الدنيا)** في تكثيف الدلالة التي تنفتح على مستويات تأملية واسعة، حيث انتقلت الدنيا بما فيها إلى شخص يرمي عن قوس واحدة ،ويقصف بسلاح فتاك، للتعمق دلالة المؤامرة، وتتضح أبعاد الجريمة، وتزاد المصيبة هولا حين يضاف إلى المشهد قوله: **(تتراقص هذي الدنيا)** بما تحمل الدوال فيها من معاني الفرح والسعادة الغامرة بما يحل بالشعب الفلسطيني من أذى ونكبات، تتبلور دلالتها بالدوال التالية(**غشاوة– دمع– غيابة– جب– يصرخ – أهلوها)** فغشاوة الدموع تصور مشهد الحزن بما يصاحبه من قتل، وجرح، وأسر، وألم فراق، وغيابة الجب تستحضر مشهد الغدر والخيانة، حيث تتناص مع التراث القرآني وتستدعي دلالة قصة يوسف عليه السلام بإشعاعاتها الدلالية المصاحبة لرميه في الجب، والبيوت التي يصرخ أهلوها إجمال بعد تفصيل رمزي في الدوالّ السابقة، يفضي إلى حالة الحزن المصاحبة التي استدعت التشخيص التفاؤلي الذي يبرق من بين ثناياه الأمل، حيث صور الدنيا التي قصفت، وانتشت فرحا بالقصف والدمار تنهار، وتموت ليحيا الشخص المستهدف الذي يرمز إلى الفلسطيني المطارد في كل مكان، ويموت مع الدنيا الصمت العربي الذي اكتسب حياة في لحظة الموت، فموت الصمت حياة أمة وكرامة أجيال تتعاقب على حمل هم القضية.

وفي قصيدة لماذا الآن التي حملت تناصا تاريخيا شكلت فيه شخصية بيبرس قناعا تراثيا أسقطه على شخصيات معاصرة يقول الشاعر:

أتيت إليك يحملني ربيع الحب والتحنان

وقد غنت عنادلنا وضج الكون بالألحان

وقد رقصت فراشات؛ وفاض النبع كالطوفان

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص٦٩

كأن الكون يعرف ما يدور بقلبي الولهان

ويدرك سر ما أخفيه عن عينيك من عرفان

ولكن؛آخ من هذا الرصاص الغاشم العدوان!

لماذا الآن يا بيبرس تطعنني؟ لماذا الآن؟! (١)

رسم التشخيص صورة حية ناطقة لمظاهر الطبيعة حتى بات الربيع إنسانا يحمل، وهو مفعم بالحب يخالجة الشوق، والعنادل تتغنى في طرب ونشوة، والكون يضج بغناء مطرب، كأنه إنسان يسبر غور المشاعر، ويسعد بها، حتى الفراش يتراقص طربا، إلى أن تحين لحظة الغدر والخيانة، فيتحول الرصاص إلى إنسان مفعم بالشر والضغينة، فيعتدي ويقتل؛ ليرفع راية بيبرس القناع في ساحة الحدث.

ويتخذ التشخيص شكلا رومنسيا ذا طابع إنساني شخصي حزين في بعض القصائد نحو قول الشاعر:

سل فؤادي كم تغنى بالجمــال

وهمى الدمع على خدي وســال

يا فؤادي -لا تلمني- لست صخراً

إننــي لحـــمٌ ودمٌ لا أزال

ما لزمت الصمت جبناً أو مواتــاً

خلف هذا الصمت موجٌ كالجبـال(٢)

شخّص الشاعر فؤاده، وأقام معه علاقة تتناسب مع طبيعة التجربة العاطفية التي تجسد معاناة إنسانية، تقف فيها الظروف حائلا بين الأحبة، ولئن كان الشاعر التمس من الحبيب أن

---

(١) شهوة الفرح، ص٤٢

(٢)شهوة الفرح، ص ٣٢

يسأل فؤاده عن مدى حبه، فإنه توجه إلى فؤاده مباشرة، يبثه همومه وأحزانه، في مناجاة شعورية أسهم التشخيص في رسم صورتها، وإثراء دلالاتها.

جاء التشخيص في ثنايا القصائد وسيلة من وسائل رسم الصورة وتشكيلها الجمالي، وفي العديد من القصائد أفاد الشاعر من قدرة التشخيص على تعميق الدلالة وتحديد معالم الحالة الشعورية، ففي قصيدة سلبية أحبها([1])، منح السيف صفات بشرية، تليق بمقام الترفع عن النزول إلى معترك الفتنة، لأنه (يأبي أن يعارك) ومنح الغرقد صفة القهقهة، بوصفه قناعا رمزيا للعدو الذي يطرب لوقوع الفتنة ويصيبه الحبور، وفي قصيدة شماعة([2]) شخص الليل المشحون بالعذاب وراح يخاطبه ويحاوره وفي قصيدة ناقة الرسول يحكي عن ناقة الرسول، حكايته عن إنسان حيث يقول:

رأيتها تسير

تمر بالحقول والمصانع

تعانق المخيم الصغير

تسير في الشوارع

تمر بالبيوت والجوامع

وتنحني على الجريح واليتيم

تقبل الشفاه والعيون

وينبض الأسى بوجهها...

تكفكف المدامع

أيتها القصواء!

([1]) شهوة الفرح، مرجع سابق ص٣٦

([2]) شهوة الفرح، ص٥٤

إلام تعبرين؟!

هذا هو المناخ..

فأين تذهبين؟!

يا ناقة الرسول!

توقفت هنيهةً..

ولوحت بوجهها، كأنها تقول:

"**مأمورة أسير!**"([1])

منح الشاعر الناقة بعدا إنسانيا يتناسب مع الشوق إلى نهج النبي، واقتداء سنته، حيث تكالبت الأمم على المسلمين، وانحرفت بوصلتهم عن درب الهداية، فالناقة أضحت قناعا لما يتوق الشاعر إليه فهي إنسان حيث أسند إليها جملة من الدوال (**تسير، تعانق، تنحني، تقبل الشفاه، تكفكف المدامع، لوحت بوجهها**) هذه الدوال إضافة إلى كونها أوصافا تشخيصية من صفات البشر، حملت دلالة السيرورة والاستمرار، وأضاف إليها دوال الخطاب(**يا ناقة الرسول**) ليزيد الصورة حياة وحيوية، تفتح الدلالة على آفاق الأمل الذي يطل من أهداب الدموع، فرسالة الناقة كانت في بدء الدعوة حيث سخرها الله تعالى لتنيخ في قباء وتبدأ على أثر هذا الأمر مرحلة البناء الأولى لأول مسجد بني في بعد الهجرة، وكان الشاعر يجعل الناقة قناعا في القرن العشرين للرسالة نفسها وبدء الرحلة التي بدأت بإناختها وفق الأمر الرباني.

ثالثا: التجريد

التجريد هو تبديل مجال الإدراك من الحسي إلى الذهني، فتتحول به المحسوسات إلى مدركات مجردة تنطبع في الذهن ليحولها إلى صور معنوية، فتسمو على مستوى المحسوس لتدخل وعي المستقبل بما وقر في نفس المرسل عن طريق المشاركة الوجدانية التأملية.

([1])شهوة الفرح، ص ٢٩/٢٨

والشاعر حين يقدم المحسوسات مجرد يسعى للوصول إلى قمة ما يمكن أن يصور به المشبه، حيث يتسامى به إلى درجات ترتقي فوق المدركات الحسية، لفتح الدلالات الممتزجة بالتخيلات الصورية المختلفة.

يقول الشاعر في قصيدة (أذكر يوما) بعد أن صور حالته النفسية، التي يرهبها الخوف المتجسد في شخصية وحش قاتل، أو إنسان شرير يلازمه حيثما انتقل، وإذا بيد تمتد نحوه تهدهد مشاعره، وتمسح خوفه، وتسكن فؤاده؛ بإزالة أسباب الخوف، ثم يختفي ولا يتذكر منه شيئا سوى الخطوات، وذكريات الفعل الإنساني، الذي يراه في صورة (دينا) حيث يقول:

دهمتني الذكرى كالطوفان!

هل كانت دينا هذا الإنسان؟!

عفواً...

كيف أفكر أن أنسى،

يا روحاً تعمر هذا الكون،

وتشرق شمساً،

تمحو أحزان الأحزان.

وتجوب الصخرَ،

وتردم شطآن النسيان! (١)

فتح الدال **(يا روحا)** الدلالة على انزياحات تسمو المشبه عن مستوى الإدراك المحسوس، حيث حذف دال المشبه المسند إليه وأبقى دال المسند **(روحا)** على النحو التالي:

دينا ←——→ **روح**

---

(١) شهوة الفرح ١٢٥

وبذلك المستوى المبدئي للتشبيه الذي يحمل التجريد يكون مستوى التسامي أقل حدة وانفتاحا إضافة لأن المسند في هذا السياق محدد يطغي عليه صورة المسند إليه المشبه، لذلك انزاحت الدلالة من المستوى الخاص على مستوى أكثر امتدادا بحذف المشبه به وإبقاء المسند مقامه بشكل صريح، فيما يسمى استعارة تصريحية فصار جمع الدوال على النحو التالي:

يا (....) ←——————→ روحا تعمر هذا الكون = يا روحا

انفتحت الدلالة في تلك الصيغة بتجريد صورة المشبه المسند إليه مع إخفائه، ودمجه في المسند ليشكلا عنصرا دلاليا واحدا يشد المتلقي إلى دائرة تخيل الفضائل التي تسمو على حدود التصور الحسي، وتزداد الصورة تساميا بالنظر إلى كون الروح وهي دال المسند، من الأمور التي لا يدرك كنهها وحقيقتها إلا خالقها.

نقل الشاعر الشهيد في قصيدة إنا نراك من المحسوسات إلى عالم الأطياف المعنوية حيث يقول:

يا أيها الطيف الجميل!

عبثا يظن القاتل المأفونُ،

أنك غبت منّا والسنونُ،

القادمات ستقتفي دوماً خطاك!(1)

أسهم التجريد في فتح الدلالة على مستوى حميمة العلاقة ومستوى الحب الذي يحمله الشاعر بوصفه صاحب الدفقة الشعورية، والمجتمع بقرينة توظيف (نا) الجمع و(نون) الفاعلين في الدالين (إنّا نراك)، مع استخدام دال التأكيد إنّ الذي يعمق مستوى الرؤية ويمنحها حضورا حقيقيا ينفي عنها إمكانية الشك والتوهم، وبهذا يعمق الشاعر مستوى التأكيد باستمرار الرؤية وحضورها، كأنه يقول إن هذا الطيف المتسامي لا يستطيع القاتل أن يقتله قتلا حقيقيا مهما حاول، وسيدرك يوما أنَّ الأجيال تسير على خطوات هذا الشهيد الذي تسامى طيفا جميلا تراه البصائر والعقول، فهو حاضر ماثل في كل حين.

---

(1)جرح لا تغسله الدموع، ص ٦٥

وفي قصيدة وطن المواجع يقول الشاعر:

وجعاً على وجعٍ مضيت،

وإننا...،

نـهوى الصعاب،

إذا بقيت معذّبا

ويلذّ فيك عذابنا

ولعلّ

هذا الدمّ جدّد نزفُهُ

نورا خبا ! (1)

تحـول الـوطن بالتجريـد فـي القصـيدة إلـى صـورة ذهنيـة مجـردة تـدرك نواتجهـا المعرفيـة بـالحواس بطريق غير مباشر، فدال الوطن بما فيه من ملامح مادية غدا وجعا بما يحمل دال الوجع من اشعاعات تخيلية لا تدرك بـالحواس، إلا بقدر ما ينتج عنها من أثر يسبب ألما في القلب والجسد، وبهذا ينقل الشـاعر صورة الوجـع الـذي يصـيب الفتـى الفلسطيني الـذي يتعـذب بوطنـه، ويهيم بـه، إلـى أقصـى ما يمكن أن يصل إليـه التخيل الشـعوري لدى المتلقي، الذي ذاق نواتج الوجع لأسباب مختلفة، فتنتقل صورة الحب المتلفع ثياب الألم إلى دائرة تلقيه ضمن خبراته الشعورية والمعرفية والوجدانية.

٣-تراسل الحواس:

تراسل الحواس يعنـي وصـف مدركات كل حاسـة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطـى المسموعات ألوانـا، وتصـير المشمومات أنغامـا، وتصـبح المرئيـات عـاطرة"(1)

---

(1)جرح لا تغسله الدموع ، ص ١١٥

بحيث تتفاعل جملة الحواس البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية ويضيء الدفقة التصويرية ويمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة جمالا ووضوحا من خلال التفاعل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس.

"ويعطي تراسل الحواس للشاعر فرصة استثمار إيحاء في حاستين أو أكثر وبذلك يكثف مشاعره ويركِّزُها في الاتجاه الذي ينشده، يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينميها؛ لأنه يعني ضمنا أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة"([2])

تراسل الحواس يسمح للشاعر أن ينقل لدائرة التلقي مشاعره وأحاسيسه كما تنطبع في وجدانه وخياله، ولا ينقله نقلا آليا كما هو في الطبيعة، بحيث تزداد قوة الخيال وخصوبته ثراء ينعكس على روعة التصوير فينتقل الأثر النفسي المصاحب لذلك التفاعل، إلى نفس المتلقي "فنقل صفاتها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة"([3]).

ويكون التأثير بالتراسل أقوى، ووقعه أشد على النفس إذ يقدم المشاعر طازجة كما يحس بها الأديب، حيث يسعى إلى تقديمها ضمن فورة مشاعره وأحاسيسه، لا كما هي في عالم المدركات الحسية العادية التي يعرفها المتلقي، وبذلك يشكل التراسل انزياحا تصويريا تنتقل فيه الألفاظ من العلاقة المعيارية النسقية، بين الدوال، إلى علاقات تنتج دلالات مفعمة بالإشعاع

([1]) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص٣٩٥، انظر أيضا مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص٩٥

([2]) وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة- مؤسسة الخليل التجارية، بيروت- لبنان، ط١٩٩٧،١،ص ٣٦

([3])محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٣٩٥

والتجلي، "ويعد التراسل الحسي وسيلة فنية متميزة من وسائل التقديم الحسي للمعنى في الصورة الحديثة"([1]).

ويتناسب التراسل مع طبيعة العصر وما يختزن في المشاعر من مشاهد تتجاوز في وقعها ومضامينها المدرك المألوف في كثير من مجالاته التصويرية، نتيجة لتعقيد الحياة وتشعب شبكة علاقاتها وارتباطاتها وتداعياتها النفسية المختزنة، والشاعر يلجا إليه" رغبة في إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية ينبع من فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعي مزج عملها، أو بتبادل معطياتها، وهنا نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى فتتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف العرف اللغوي"([2])

في قصيدة (لماذا) يقول الشاعر:

لماذا كرهت الحياة؟!

لعلك أبصرت فينا قرارك!

فكان الرحيل بعيداً خيارك!

وراح صهيل جوادك يخبو؛

وأنت تغادر نحو الموات!([3])

أسهم نقل الدوال من مستواها المألوف إلى مستوى انزياحي بتراسل بين حاستي السمع والبصر حيث انتقل دال الصهيل بما يحمل من معاني الشوق والحنين والحب، وهو صوت يدرك بحاسة السمع، إلى مستوى يدرك من خلاله بحاسة البصر، ليعمق مشهد الصدمة الذي تغلغل في نفس الشاعر عند كتابة سطوره، فالدوال تنفتح بالتراسل وبالدلالات الخاصة التي تحملها في ثناياها، على دلالات الحزن والشوق والألم، فالصهيل في ذاته دال معبأ بوشائج العلاقة الحميمة،

([1]) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٨٩

([2]) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص١٦٥

([3]) شهوة الفرح، ص١٠٣

وأنفاس الحنين، وينتقل بالتراسل إلى نار كانت تضيء، بدفئها ونورها وتشعل قلب الشاعر ومن حوله، لكنها باتت تتلاشى شيئا فشيئا، وهكذا نجح التراسل في تصوير اللحظة الشعورية، وكشف بؤرة التوتر والألم بقوةٍ لم يكن ليقدمها لو بقي في دائرة الصوت الذي يتلاشى، ولكنه صار نارا تتأرجح بين أهداب العيون، وحرقة العذاب الذي يحتاج إلى زمن حتى يخبو تدريجيا.

وفي قصيدة (ليت أنّي)، يصور الشاعر لحظات تدافع المشاعر، وإلحاح اللحظة الشعورية التي تستحيل قصائد شعرية تطفو على سطح مشاعره وتستحوذ على تفكيره، وهو يحاول دفعها مراعاة للظروف المحيطة، حيث تدهمه في السيارة، وفي مكان الاجتماع، وفي الأماكن العامة، وفي سويعات الوسن، حيث يقول:

(قل لقومٍ يسألونك:

ضاع منّي!

غير أنّي

أنزف الشعر عبيراً،

هذه أوقات شعري،

وجموحي نحو فنِّي !)(١)

تقدم الدوال في تركيب النسق (أنزف الشعر عبيرا) انزياحا عن حد التصور الأولي الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماعه أصوات الدال أنزف ، حيث يرتبط النزيف بالألم الناتج عن تدفق الدم من جسد الإنسان، فإذا بالأصوات الناتجة عن أصوات دال (الشعر) تنزاح بالدلالة عن مستواها المعياري الطبيعي إلى دلالة مفاجئة توقع المتلقي في دائرة الصدمة، حيث يفجأه الدال في نسق الانزياح الذي جسد أمامه المدرك العقلي متمثلا في صوت الشعر، الذي تدرك آثاره وتجسد صورته في مستويين من المستويات الحسية، هما حاستا السمع والبصر، حيث تدرك صورته المكتوبة بحاسة البصر، ويدرك الصوت الناتج عن إلقائه بالسمع، ثم لا يكاد المتلقي يربط بين الدلالتين المختلفتين، حتى يقع في دائرة انزياح جديد يمنحه التراسل دلالة جديدة، تتداخل في

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص١٢٠

ثناياها معالم الألم والوجع المصاحب للحظة الكتابة الشعرية من ناحية، وللوجع الذي يتغلغل في ثنايا نفس الشاعر من ناحية أخرى، حيث تعتبر عملية الكتابة لحظة مخاض مؤلمة، تستدعي إرهاقا عقليا وضغطا نفسيا.

أسهم تراسل الحواس في تعميق الدلالة، حيث تبادلت الحواس مهماتها في عملية الإدراك، فانتقل الأثر الشعري من دائرة الحس البصري والسمعي، إلى حيز حاسة الشم، مما يوقع المتلقي في دائرة الحيرة، نتيجة الاقتران الشرطي بين رائحة الدم الناتجة عن النزيف، ورائحة العبير التي نتجت عن النزيف بعد استبدال العبير بالدم، في مستوى الانزياح، بما يحمله دال العبير من إشعاعات دلالية، فهو رائحة طيبة، يرتبط ارتباطا رمزيا بدم الشهادة، الذي يتضوع مسكا، تلك الدلالات أنتجها تراسل الحواس بعدد قليل من الدوال داخل السطر الشعري.

وفي قصيدة فارس يقول الشاعر:

ما أجمل عينيك !

لم ألمح دمعتك الحيرى؛

ورأت كل الدنيا نبض يديك ! (1)

انتقل النبض بتراسل الحواس من الإدراك بحاسة اللمس إلى حاسة البصر، بذلك تحول النبض إلى صورة مرئية تقدم المشهد الثوري الذي يمثله الصبي فارس عودة، إذ تحدى دبابة العدو بصدره العاري، ويده العزلاء إلا من حجر صغير، فالتحول في الحاسة من اللمس إلى البصر يمنح الدلالة عمقا وشمولا، يضع الفعل في دائرة الرؤية العالمية الشاملة، وتقدم مشهدا إعلاميا لصورة المعاناة الفلسطينية من جهة، وأشكال الصبر والتحدي والمقاومة والصمود من جهة أخرى.

وفي قصيدة (فلنغن) أسهم التراسل في تحويل الأغاني التي تمثل نسقا صوتيا ملحنا يدرك بحاسة السمع، إلى حاستي الشم والبصر حيث يقول:

فلنغنِ!

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٣٧

وليغن الكون لحنا

خير لحن

أغنيات من عبيرٍ

وهديرٍ ونسيمٍ

مثل لحني

هذه الدنيا سبيلٌ

فلتكن نورا ولحنا قدسيا

يمنح الأزهار زهرا فوق زهر...

ينبت الأغصان غصنا فوق غصن

فلنغنِ.

فالأغاني برعمٌ ينمو وينمو

يخصب الأفراح فينا

يمسح الدمعات منّا

ويزيل السجن سجنا بعد سجن! (1)

صارت الأغنيات المسموعة بتراسل الحواس عبيرا يُشم، وبراعم خضراء يانعة ترى بالعين، في نسق شعري يفتح الدلالة على معاني متعددة، فالدوال التعبيرية(فلنغن –أغنيات– عبير– نسيم– الأغصان– برعم– ينمو– يمسح– يزيل) تبلور من معالم الحزن والأسى الكامنة في الدوال التعبيرية(الدمعات – السجن)ملامح الفرح التي تؤسس لما وراء الدلالة فيما ينبغي أن يكون عليه الواقع، الذي يتخيله الشاعر، فتتشابك الحواس مانحة النص فضاء من الأمل والانشراح، حيث تختزن الأغاني في ذاتها إلى شحنة الفرح، يضاف إليها شحنات جديدة

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص١٢٥

بالانزياح من الدلالة الطبيعية؛ لتنتقل إلى حيثية السيطرة على جملة اكبر من الحواس التي يستقبل بها المتلقي رسالة الفرح والأمل.

وفي مطلع قصيدة الفجر الوضي، منح الشاعر الفجر الذي يرى نوره بالعين صفة المشمومات حيث يقول:

يا أيها الليل الطويل ألا انجلِ   واترك زمامي للصباح العاطرِ(1)

اكتسب الفجر صفة المشمومات ذوات الرائحة العطرة، حيث يصور هذا التراسل زمانية الفجر المصحوبة بتضوع الروائح العطرية المنبعثة من الزهور المختلفة في فترة الصباح الباكر، ويفتح الدلالة على معاني الأمل الذي تشترك في إدراكه أكثر من حاسة تعميقا لاقتراب تحققه في الواقع، فالفجر مرتبط ارتباطا رمزيا بالأمل.

وفي قصيدة (ما أخذ بالقوة) يسهم التراسل في تعميق صورة الفاجعة والألم حيث يقول مخاطبا الشهيد محمد الدرة:

"فدعني أواجه عجز الجحافل،

خوف القوافل،

وحدي بكف،

يرفرف فيها الفراغُ،

وتصفر فيها الرياحُ،

تنادي بقايا ضميرٍ

بصوتٍ مريرٍ

يفتت صخر القنابل.

ويبعث في الموت نبض الحياة، يقاتل!"(2)

---

(1) شروخ في جدار الصمت، ص ١٠٣

(2) جرح لا تغسله الدموع، ص ٣٢

انتقل الصوت من الإدراك بحاسة السمع إلى حاسة الذوق فصار الصوت مريرا ذا طعم كالعلقم يمثل هول الفاجعة والألم المصاحب للمجازر التي ترتكب في ظل صمت عربي وعالمي، وصوت مشحون بالألم والمرارة ينادي، ويستحث الشعب على الثورة والصبر ومواصلة الدرب.

٤-مزج المتناقضات

تشابك المشاعر في ظل تعقيد الحياة المعاصرة، وتمازج لحظات الألم والهم، بلحظات الفرح والانشراح، يولد مزيجا من المشاعر المختزنة التي تنساب في مجموعة من الدوال التعبيرية المتناقضة في بعض الأحيان والمتآلفة في أحيان أخرى، لتشكل مشهدا تصويريا متكاملا، داخل النسق الشعري المعاصر، يسهم فيه مزج المتناقضات في إعادة صياغة الدفقة الشعورية بما يتناسب مع لحظات التماهي بين المختلفات والمتناقضات التي تذوب في جسد النص للتعبير عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل في نفس الشاعر، "ويخلق التضاد حركة بين النقيضين تثري الصورة وتجعل بين طرفيها تأثيرا وتأثرا، ويعكس تشكيل الصورة الشعرية بهذه الطريقة ثنائية الواقع حيث يجمع الشاعر بين ثنائيات متقابلة ولكنها تخدم دلالة واحدة"([١]).

اجتماع النقيضين غير ممكن في عالم الفكر والمنطق، فهما كما يصورهما المنطق الصوري لا يجتمعان في شيء واحد وزمان واحد، ولا يرتفعان، ولكن الصورة الشعرية بخصوبتها تتيح المجال واسعا لاجتماعهما لتخصيب الدلالة "فالصورة منهج- فوق المنطق- لبيان حقائق الأشياء"(٢)

وقد وظف الشاعر مزج المتناقضات بعفوية تعكس مرارة الواقع الذي يعيش فيه، ففي قصيدة صباح الموت، امتزجت المتناقضات في النسق، لتصور المشهد الفلسطيني من زاويتين متناقضتين في الواقع حيث يقول الشاعر:

وما عدنا صدى التكبير والتهليل

([١]) مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط١٩٨٤،ص٧٢

([٢]) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٨

والصوت المؤطر بالسكينة

وما عاد الدم الغالى سوى وسخ

يلوثنا...

ويحرمنا صلاة الفجر فى الأقصى

وفي يافا...

وفي حيفا...

وفي القدس القديمة!!(1)

تمازج الدوال المتناقضة في النسق جاء في الدوال التالية (الصوت المؤطر بالسكينة) (الدم الغالي وسخ) فدال (الصوت) يحمل تداعيات الجهر والصخب، بما يحمل من ملامح الثورة وإعلان الرفض، يناقضه دال (السكينة) التي تشي بالخنوع والاستسلام، هذا المزج جاء في باب السلب الذي يشي برفض الاستسلام والخنوع، كما تبرز الدوال التي تضع النقيضين في مواجهة الحقيقة، فالصوت هو صوت الثورة والمقاومة، والسكينة هي صوت المنهزمين الخانعين، يزيد هذه الحقيقة اجتماع نقيضين لا يجتمعان إلا في تصورين متباينين كما أوضحت الدوال السابقة، فالدم الغالي يناقض حقيقة الوسخ؛ لأنه في عرف الصابرين مسك يهدى دفاعا عن الوطن والقضية، ولكنه في عرف النقيض المتخاذل لا يعدو كونه وسخا. وبالتأمل يمكن للمتلقي أن يصل إلى فك رمزية المزج بين المتناقضات في هذا النسق "إن خطوة الذهن الأولى هي التمييز بين الصحيح من الزائف، وعلى كل حال فحالما يتأمل الفكر في نفسه، فإنه يكتشف التناقض"(2)

وفي قصيدة (وطن المواجع) يسهم المزج بين المتناقضات في منح الصور حيوية وواقعية حيث يقول الشاعر:

ويلذّ فيك عذابنا

---

(1) شهوة الفرح، ص ٩

(2) ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٥

ولعلّ

هذا الدمّ جدّد نزفُهُ

نورا خبا !

قد آن أن نحيا هنا

فجرَ المنى،

والليلُ يصبح هادئاً،

ومحببا [1]

يصور مزج المتناقضات في السياق مشهد الألم الفلسطيني الذي يمتح من معينه الشاعر، فصار دال (العذاب) بما يشي من دلالات الألم والمعاناة والجراح التي تمزق الأفئدة– محببا لذيذا كفاكهة تشتهيها الأنفس، وتتلذذ بها الأذواق، هذا المزج بين النقيضين (اللذة والعذاب) تنبثق من مزيجه ثنائية حب الوطن والتضحية في سبيله، وتكتمل دائرة المزج باجتماع الدوال المتناقضة في (نورا خبا) حيث يتكئ التمازج على جدلية التجدد بفعل الصبر والتضحية والعذاب اللذيذ، فالنور رمز للأمل، ودال (خبا) معادل موضوعي لليأس، والدم رمز للثورة والعنفوان، وهكذا يفتح المزج الدلالة على إشعاعات دلالية تستثير كوامن الدوال التعبيرية التي تمنح النسق دلالات التجدد المنبثق من التضحية وتحمل العذاب بكل صنوفه في سبيل تحرير وطن المواجع فالنور الذي خبا يتجدد بالثورة والكفاح وتدفق الدمن وكل تلك المفردات هي فسيفساء المشهد الفلسطيني الغارق في الدم والعذاب.

٥–المفارقة

قسمت المفارقة في الدراسات الحديثة إلى أنواع عديدة، مما أصبح يصعب على الدارس تناولها كلها، قسمتها الدراسات حسب درجاتها، وطرائقها وأساليبها، وتأثيرها، وموضوعها، وقسم ميويك المفارقة إلى مجالين، اللفظية، وتضم نمطين: الإبراز، والنقش الغائر، ومفارقة الموقف،

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص١١٥

وتضم خمسة أنماط،: التنافر البسيط، الأحداث، الدرامية، خداع النفس، الورطة ومن ناحية درجاتها إلى ثلاث: الصريحة، الخفية، الخاصة، ومن ناحية أساليبها إلى أربعة: اللاشخصية، الاستخفاف بالذات، الساذجة، الممسرحة.([1])

ستنطلق الدراسة الحالية في مقاربتها بنية المفارقة التصويرية، من النصوص ضمن منظومة الدوال التي تشكل الرسالة الشعرية، مع أخذها من تقسيمات الأطر النظرية النقدية للمفارقة ما يتلاءم مع توظيف الشاعر ضمن ما يتيح النسق الشعري، دون تقيد بالتقسيمات والتفريعات النظرية المختلفة.

المفارقة التصويرية إحدى التقانات الجمالية التي يستخدمها الشاعر في تشكيل معمار نصه الشعري "لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"([2]) هذا التناقض لا يقف بالمفارقة عند حدود التناقض اللفظي، ولكنه يتجاوز ذلك إلى جملة من التناقضات والتداعيات التي تتجسد في جملة الأحداث والمواقف، بهدف تصوير الصراع البشري تصويرا دقيقا مفعما بالحيوية والجمال بحيث يتفاعل المتلقي مع التجربة شعوريا وعقليا.

تبرز المفارقة التصويرية في الاختلاف والتباين والتناقض بين الأحداث والشخصيات والمواقف المترتبة على علاقة الشخصيات بالأحداث، ومثل هذه المفارقة تسمى المفارقة الدرامية وهي تسمى درامية "عندما نرى شخصية ما تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور، وخاصة عندما تكون هذه الأمور – بالصورة التي تراها بها الشخصية– مناقضة تماما لوضعها الحقيقي"([3])

"ومن ثم فإن القارئ يعثر في النص على تباين واختلاف وتناقض بقدر ما فيه من ائتلاف وانسجام"([4]).

([1])ا خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٤/٢٥

([2]) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى للطباعة والنشر، ط١٩٧٧،ص١٣٧

([3]) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق. عمان، ط١، ١٩٩٩م، ص٣٠

([4]) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ١٩٩٨، ص١٤٥

هي جمع المتناقضات والمتقابلات في صورة واحدة في تنسيق جمالي، لإبراز المحور المركزي لقضية معينة، بحيث تعمل المفارقة على وضعها في بؤرة الاهتمام من خلال وضع نقيضها بجوارها وبضدها تتميز الأشياء. وهذا النوع يسمى المفارقة اللفظية، وهي تنشأ " من كون الدال يؤدي مدلولين نقيضين الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي"([1])

"إن المفارقة ظاهرة أساسية في الطبيعة الإنسانية، بل في الطبيعة غير الإنسانية، وتكاد تكون سلسلة التقابلات هي أبرز السلاسل التي تنتظم الحياة"([2]). لذلك يحس الإنسان بجمال الطبيعة من حوله في تعاقب الفصول وفي اختلاف الليل والنهار وفي البرد والحر وفي السواد والبياض، وفي الفرح والحزن وفي كل شيء.

تبرز مفارقة الأحداث في قصيدة (الرنتيسي) حيث يقول الشاعر:

"تقصفُكَ الدنيا...،

وتموتْ.

تتراقص هذي الدنيا

خلف غشاوة دمعٍ،

وغيابة جبٍّ،

وستارة إنعاشٍ،

وبيوتٍ

يصرخ أهلوها خلف بيوت.

ويفيق (البنج)،

([1]) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق. عمان، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٦

([2]) محمد عبد المطلب، ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، مجلة فصول،المجلد الثامن، ع/٣،٤، ديسمبر ١٩٨٩، القاهرة، ص٦٨

وكل الناس تهلل دون سكوت:

"ماتت في القصف الدنيا،

والصمت العربي المدفون بلا تابوت!!". (1)

حين أطلق الطيار صاروخه القاتل كان يعتقد اعتقادا جازما أن الضحية أصبحت أشلاء مفتتة، وانبسطت أسارير من يناصرون هذا الطيار وقومه، ولكن حجم المفارقة جاء مفاجئا في مسار الأحداث حيث فوجئ الطيار أن الضحية عاشت ومات من قهره وغيظه من أراد لها أن تموت، هذه الحقيقة المبهجة منحت النص فضاء مأساويا عاما يجسد مأساة الفلسطيني الذي تتكالب عليه الدنيا، ومفارقة في مسار الأحداث التي لم تكن نتيجتها متوقعة، فجاءت النهاية مفاجئة غير متوقعة وصادمة في الوقت نفسه.

وتبين المفارقة حجم الألم، والحزن الذي يعيشه الشاعر، نتيجة لإحساسه بمرارة الواقع الذي يحيط به وبشعبه، في قصيدة (صداقة!!) حيث يقول:

صادقتُ هذا الحزن حتى خانني.

يا ليته باع الصداقة بيننا،

لكنه ما باعها،

بل باعني!! (2)

تجتمع الدوال على نسق إسناد الفعل صادقت إلى ضمير الفاعل التاء، ليتبادر لذهن المتلقي للوهلة الأولى أنه سيجد صديقا مختلفا عن الدال الذي تلا اسم الإشارة هذا، الذي شخص الحزن وقربه وكأنه كينونة بشرية أو مادية تتمثل صورتها أمام المتلقي، الذي لا يكاد يفيق من صدمة الانزياح عما توقعه، حتى يقع في صدمة جديدة ببروز دال خانني، لتكتمل صورة المفارقة اللفظية التي تبرز المأساة، وتزداد المأساة من خلال تضام الدوال المتعاقبة في النسق، حيث

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٦٩

(2) جرح لا تغسله الدموع، ص٩٣

يتمنى الشاعر أن يبيع صديقه(الحزن) الصداقة التي جمعت بينهما، في مشهد مؤلم ولكن الدوال التتابع في عملية الانزياح بعد دال الاستدراك (لكن) التي تشي بأن الحزن لم يفرط في الصداقة بينه وبين الشاعر، لكن المفاجأة تكمن في أن الحزن باعه ولم يتخل عن صداقته ، في إشارة مؤلمة إلى أن الحزن انغرس في قلبه كسكين، تكمن قمة المفارقة في صداقة الحزن، بما يصاحبها من مأساوية المشهد التصويري.

وفي قصيدة (أمةٌ مكبلةٌ وشيخٌ طليق!) تبرز المفارقة باجتماع طرفين معاصرين يمثل الجمع بينهما قمة المفارقة الهزلية المأساوية في الوقت نفسه ، في مسار الأمة العربية التي عرف عنها سابقا نجدة الملهوف، ونصرة المظلوم، ولكنها تخلت عن شعب متمثلا في جسد شيخ قعيد لا يتحرك فيه شيء غير لسانه، حيث يقول الشاعر:

هي ثورة الأحزانِ،

تعصف بالأُلى سطعوا من النيرانِ

في قلب الدجى.

خجلوا

من الآه التي عصفت بهم

لمّا رأوك على المدى متأججا.

لم ينظروا

خلفَ الظهورِ ليبصروا

شيخاً يعالج خطوه متلجلجا

بل كنت شمساً،

كلما غذّوا الخطى

وجدوك تسطعُ

قاهراً ليلاً سجا.

فإذا تلعثمت النفوسُ...

بهرتها،

وكأنّ من خاض المنايا قد نجا. (1)

يقدم مطلع القصيدة تمهيدا لمأساوية المفارقة الساخرة من أمة ضيعت حاضرها وحصاد ماضيها، وارتمت في أحضان الارتكاس، فالشيخ القعيد يقهر الليل الذي يعادل في هذا المطلع الذل الذي بسط سرادقه على واقع الأمة، حتى باتت في عي يمد أطنابه، عاجزة عن القول السديد، والعمل المشرف، في حين ينجو من يخوض المنايا، وتمتد المفارقة في قول الشاعر:

درجت خطاكَ

على شواطئ يتمنا

ومضت دموعك تكتوي بدموعنا.

هو فقرنا،

هو عجزنا،

هو موتنا،

لمست يداك أنينه،

وضممتنا.

وقرأتَ ما قد هزّنا،

وأمدّنا...،

وسطَ الهشيمِ أزاهراً،

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٥٧/٥٨

ومآذنا. ([1])

تبرز المفارقة من دال (درجت) مسندا إلى دال (خطاك) و(لمست) مسندا إلى(يداك) حجم المفارقة، إذ إن هذا الشيخ القعيد لا يقوى على الحركة والمشي وممارسة اللمس والضم كالأصحاء، ولكنها مأساوية المشهد في صورة هزلية تجسد موقف العجز العربي إزاء قوة الإرادة التي يتمتع بها الرجل، ويأتي المشهد التالي مجسدا قمة المفارقة حيث يقول:

كنتَ الطليقَ،

وأمّـةٌ قد كُبلتْ.

ومضيت حيّاً...

والموات يلفها.

عذراً،

فأنت بموتك الحيُّ؛

الذي طربت لـهُ

هذي الشواهدُ حولـها.

هي صليـةٌ من نار صاروخ أتت

راحت تحرّقها،

فحُرّق قيدها.

هي تطلق الصيحاتِ

حولي ها هنا

والقيدُ يركضُ ذاهلاً من حولـها.

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٥٨

هل أدركت درس القعيد؟!

وأبصرت؟!

أم أنّها...

قد أقلعت بغثائها؟!([1])

الشيخ القعيد بات طليقا يضرب مثلا رائعا في البذل والتضحية وقهر العجز، وملايين الأمة الأصحاء بعتادهم وجيوشهم باتوا عاجزين أمام غطرسة العدو الذي يسومهم الذل صنوفا وأشكالا صباح مساء، ولكن هذا الشيخ الذي لا يتحرك فيه إلا شفتاه، وعجلات الكرسي الذي يقوده في رحلة الصبر– هو الطليق الذي وصل بانطلاقه إلى أعلى الدرجات، حين فاجأه صاروخ ما كان يخشاه يوما، فأحال جسمه المقعد أشلاء متفحمة متناثرة في كل مكان، ليشكل باحتراقه وموته، فينال شهادة يحيى بها وتبقى وراءه الأمة في عجزها لا يتحرك فيها إلا من سار على نهج ذلك الشيخ القعيد.

وبهذه المفارقة يقف الطرفان المعاصران متناقضين، في الفعل والموقف، وبهذا التناقض تتبلور المأساة والمهزلة في الوقت نفسه، إذ إن الطرف الضعيف المقعد المشلول، هو الذي يفترض فيه أن يكون ساكنا مستلسما، والطرف القوي بكثرته وموارده وعتاده يفترض فيه أن يتحرك ولكن الوضع ينقلب فنجد الطرف القعيد الضعيف يتحرك، والطليق القوي عاجزا ذليلا.

وفي قصيدة (لماذا الآن) يقف طرف معاصر في مقابلة طرف تراثي بوصفه معادلا موضوعيا لطرف معاصر آخر، يتقمص أفعال الطرف التراثي الذي يشكل قناعا يصور الغدر في توقيت حساس من حياة الأمة، تماما كذلك الغدر القديم الذي مثله بيبرس حين طعن رفيق رحلته في العبودية التي تلتها الحرية والمقاومة، في مفارقة تمثل موقفا يصور جهل الضحية بالنتيجة التي ستفاجئها، وهو يتوقع شكرا وعرفانا على ما سيقدم من خير لشخصية القناع حيث يقول الشاعر:

أتيت إليك يحملني ربيع الحب والتحنـان

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص . ص ٦١/٦٠

وقد غنت عنادلنا وضج الكون بالألحـان

وقد رقصت فراشات؛ وفاض النبع كالطوفان

كأن الكون يعرف ما يدور بقلبي الولهان

ويدرك سر ما أخفيه عن عينيك من عرفان

ولكن؛آخ من هذا الرصاص الغاشم العدوان!

لماذا الآن يا "بيبرس" تطعنني؟ لماذا الآن؟!([1])

تضامت الدوال في النسق (ربيع، الحب، التحنان، غنت، عنادل، الألحان، رقصت، فراشات، فاض، النبع، قلبي، الولهان، عرفان) التي تفتح النص على آفاق الفرح والانشراح والتفاؤل بغد مشرق ومجازاة الصديق على وقوفه بقوة مع صديقه في وقت المحنة، ثم تكون الصدمة غير متوقعة حيث يكافئ الصديق صديقه بطعنة قاتلة، وكلاهما لا يعرف ما يضمر صحابه له، فالضحية كان يحمل كما من الحب والعرفان وباقات الوفاء، ولا يدري بغدر صاحبه، وشخصية القناع تحمل حقدا دفينا وضغينة، وصاحبه لا يدري، وبهذا الانزياح الذي يجمع المتضادين في مواقف الشخصيتين وسلوكهما، تبرز حجم المفارقة المؤلمة التي صورها الشاعر، باستخدام قناعين معاصر وتراثي مزدوج فالضحية قناع للوفاء تمثل شخصية السلطان قطز التاريخية، التي حققت انتصارا مبهرا في تاريخ الأمة، ولكن القناع الآخر قام بالقضاء عليها في لحظة حاسمة من التاريخ، ليواصل هو بدوره قيادة الجيش لملاحقة الأعداء الذين هزمهم صديقه المغدور بيديه.

وتزداد المفارقة مأساوية حين يشي الواقع المعاصر بأن القناع الذي قتل الضحية لم يقتلها ليواصل مسارها في حمل اللواء، ولكن ليوقف إنجازها ويدحرها مساندة لأعدائها.

وتبرز المفارقة في قصيدة(زعيم) حيث يقول الشاعر:

وما للعاذل المهزوم من قولٍ،

([1]) شهوة الفرح ص٤٠

ومن كلمٍ؟!

يصيح : (القدس عاصمةٌ...)،

وعند الجدّ يعيي الناسَ

من بُكمٍ، ومن صممِ ! (1)

نتجت المفارقة بين موقفين متناقضين للزعيم يمثلان المواقف الرسمية العربية والفلسطينية التي يخاتل من خلالها الزعيم شعبه، إذ يدعي – في لحظات الهدوء السياسي –نصرته لهم وحرصه على قضيتهم وتأكيده كون القدس عاصمة لدولة فلسطين، وفي لحظات الشدة والجد يتخلى عن الشعب والقضية ويتفوق على الصم والبكم.

وتتجلى مفارقة الموقف الدرامي في قصيدة(إصرار) حيث يقول الشاعر:

في عتمة الظلام والهجوع

وبعدما تسللت أصابع النعاس للقطيع

تصاعد العواء والنباح

فاستنفر الجميع

ولم تمر ساعتان

إلا وأسفر العراك عن ذُويئب رضيع

أصر صاحبي على حماية الجريح

وكلما نصحت صاحبي الرقيق

أدار وجهه

وراح يذرف الدموع!

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص١٢٣

ودارت السماء دورتين

وعندها أظلنا الربيع

واستيقظت عيون صاحبى من نومها الفظيع

لم تبصر الخيول والقطيع

بل أبصرت بحيرة من العظام والنجيع!! (1)

تتمثل الدراما في إيواء الصاحب للذئب الرضيع، جهلا منه أو تجاهلا وغفلة بالمصير المرتقب، إذ إن الذئاب لا تتخلى عن طبعها الافتراسي بطول الصحبة للبشر، وتزداد المفارقة ألما حين يتجاهل الصاحب نصيحة صاحبه الذي حذره من حرصه على إيواء جرو الذئب، وتصور الدوال (أدار وجهه) قمة التجاهل والتكبر التي يتمتع بهما من لا يستمع لنصيحة المجربين، ويصور دال (كلما) بما يصاحبها من دلالة الشرطية والاقتران بإلحاح الناصح على نصيحة صاحبه، الذي يواجهها بالتعالي في كل مرة، وتكون النتيجة الدرامية مأساة بمعنى الكلمة، إذ ينقض الذئب بعد أن اشتد عوده وقوي مخلبه واحتد نابه، على المزرعة بمن فيها وما فيها.

ثانيا: بنية الصورة الكلية:

تتضافر الصور الجزئية في بوتقة التشكيل الجمالي لتصنع صورة كلية تتركب من مجموعة الجزئيات التصويرية، لتصنع لوحة تصويرية متكاملة، في تناسق وانسجام، ومسألة الفصل بين الصورة بنوعيها الجزئية والكلية يقتضيه منهج المقاربة النقدية التحليلية لبينة، التي تقتضي تفكيك النصوص إلى وحداتها الأولية، لاستكشاف جمالياتها كلاً على حده ومن ثم تجميعها من جديد في نسق جمالي متكامل.

الصورة الكلية هي لوحة تنتج من تضام الصور الجزئية بوحداتها المتنوعة، "فالشاعر يصور موجات مستمرة من الحركة الدائبة، ترفد كل جزئية منها للتشكيل العام"(2).

---

(1) شهوة الفرح ص٤٣

(2) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القران الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص٣١

تتضام تلك الجزئيات إلى بعضها البعض لتشكل مشهدا تصويريا متكاملا يصح أن يطلق عليه مسمى الصورة الكلية، وهي في الشعر الحي النابض القصيدة في مجموع دوالها وما ينتج عنها من دلالات وتشظيات تصويرية وتعبيرية.

استخدم الشاعر الصورة الكلية في قصائده، والمتأمل في قصائده يلمح عددا من الصور الكلية التي تشكلت من تضام الصور الجزئية ووشاية الدوال التعبيرية في مستوياتها المختلفة.

يرسم الشاعر في قصيدة إيمان لوحة تصويرية تمثلها الصورة الكلية التي تتكئ على رصد الجزئيات حيث يقول:

ضحكت عيناك، وقد ضحكت

دنيا الأحزان لمرآك

ضحكت أبواب نعرفها

وابتسم البيت للقياك

وتماوج نبض السجّاد

بدموع الشكر لرؤياك

كم كان الدمع يرنقّها

في الليل المحزون الباكي

هاتي يمناك لتأخذنا

نحو الأفراح بدنياك

نتحدى الآن بك الدنيا

وضمير الحزن الأفّاك

ونفجّر مصهور العشق

بتخوم خلف الأفلاك

ويسافر فينا مرتحلا

نحو الأحلام محيّاك

لا الليل يعربد يا حبي

لا الريح تحطّم شُبّاكي

فملاك يرفد يمناي

وتُحصّن قلبي عيناك

هاتي يمناك لتأخذنا

كم كنا نرقب يمناك! (١)

تصور القصيدة مظهر الفرح والبهجة عند استقبال المولودة إيمان، ابنة الشاعر التي مسحت بميلادها معالم الكآبة والحزن والأسى من أجواء أسرة طال انتظارها لمولود أو مولودة يملأ البيت فرحا وبهجة، فأبهجتهم ضحكة عينيها التي تخيلها الشاعر تخيلا إذ إن المولود لا تعبر عيناه عن معاني الفرح، أو الحزن، بقدر ما يعبر صوت بكائه في لحظات الألم والحاجة.

أسهمت الصور الجزئية المكونة للنسق الشعري في تصوير المشهد، فقد افتتح النص باستعارة مكنية شخص فيها العينين، واستعارة شخصت الدنيا، وجسدت الأحزان التي تحولت إلى أفراح في الوقت نفسه، بما تحمل الدوال من مجازية التعبير الذي يشي بردود الأفعال النفسية والسلوكية لاستقبال الحدث، تلاها مجموعة من الصور النابضة المتعاقبة، التي تزيد معالم الصورة وضوحا، حيث شخص الأبواب التي باتت تضحك، والبيت الذي ابتسم، كما زاد التصوير الكنائي الرمزي الذي يشي بالشكر والابتهال في تماوج نبض السجاد، الذي يقدم لنا مشهد دموع الفرح

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص١٤٩

الواكفة في صلاة الشكر، على سجاد الصلاة، بعد أن كان الدمع يكدرها ويخالطها، في تهجد وابتهال مشوب بالحزن، محملا بالدعاء، واليوم تمسح هي بإطلالتها معالم الحزن وتؤكد معاني الابتهال والشكر، وتتكامل صورة البهجة حين يطلب من الطفلة أن تعطيه يديها في تعبير مجازي مرسل يتجاوز اللحظة، ويعبر عن لهفة الشاعر لرؤيتها وقد كبرت؛ ليلاعبها ويناغيها؛ فتملأ البيت والقلب بفرحة الشوق، من جهة، ومن جهة أخرى يتحدى بها الدنيا حيث يشعر المرء بحزن شديد إن لم يرزق بمولود، ويزيد على ذلك تأكيد الشاعر على مبدأ الفرح المطلق بالمولود سواء أكان بنتا أم ذكرا، وفي هذا التصوير وشاية بمستوى الإيمان والشكر، فهو ليس فرحان فحسب ولكنه يتحدى بميلادها الحزن، ويتجاوز بفرحته حدود المكان ليفجر عشقه ما وراء الأفلاك، بما تحمل الدوال من وشايات على مزيج الفرح والانشراح، الذي يتحدى عربدة الظلم وأعاصير المحن، حيث رمز دال الليل إلى الظلم والقهر، ودال الريح إلى المحن والشدائد، في تصوير استعاري أفلح الشاعر من خلاله في رسم الصورة حين اكتفى بإسناد الدال يعربد إلى الليل دون تفصيل في كيفية هذه العربدة، وكذلك حين اكتفى بإسناد دال الفعل تحطم دون زيادة في التفاصيل، وبهذا الاكتفاء تنفتح الدلالات داخل النسق على مصراعيها وتترك الفضاء مفتوحا للمتلقي، ويقدم الشاعر في نهاية القصيدة تفسيرا لانطلاقه واستقوائه، باتكائه على الاستعارة التصريحية في قوله فملاكٌ يرفد يمناي، حيث شبه الطفلة الوليدة بالملاك الذي يمسك بيديه ويأخذه إلى عالم الانشراح بعزم وقوة، وعلى الاستعارة المكنية في تحصن قلبي عيناك، حيث منح عينيها اللتين بالكاد تستجيبان لنور الغرفة قوة تحصن قلبه لمواجهة الشدائد، وتكتمل الصورة في النهاية بتصوير إجمالي لخص فيه أسباب فرحه المقترن بطول الشوق والانتظار لقدوم هذه المولودة.

ويواصل الشاعر رسم صورة كلية لبراءة الطفولة كما تمثلها ابنته بعد وصولها خمس سنوات حيث يقول: قصيدة خربشات طفولية:

كَتبتْ بالقلم على الدفتر

بأنامل يسكنها السكر

ومضَتْ تتقافز في مرح

بالعلم اليوم أنا أكبر

ضحكتها فاضت من حولي

فإذا بالدنيا تتغير

رسمَتْ في الآفاق بهاء

يشرق مع شمس تتبختر

زرعتْ أرقاما وحروفا

تتنافس مع غصن أخضر

عبثَتْ بالألوان يداها

كتبت بالأزرق والأصفر

ويداها صنعت أشكالا

من طين الأشغال الأحمر

ما أجمل دنيا الأطفال

مشرقة بالحب الأكبر(1)

تمثل القصيدة لوحة تصويرية متكاملة رسم الشاعر فيها صورة حية ناطقة، لبراءة الطفولة متمثلة في حركات ابنته إيمان، باستخدام الدوال التعبيرية التي تجسد الحدث المعبر عن براءة الطفولة وعفويتها، باستخدام دوال الفعل الماضي (كتبت- رقصت- فاضت- رسمت- زرعت- عبثت – كتبت – صنعت) التي تشي بثبوت الفعل، وسرعة إيقاع الحركة التي تصاحب حركات الطفولة، وقفزاتها، وحين اقترنت تلك الدوال بدوال الفعل المضارع ازداد المشهد حيوية، فصورة الطفلة التي تحدث كل تلك الأفعال تتقافز كالفراشة لا تنفك تتحرك؛ فالفعل المضارع سرعان ما يتحول إلى فعل ماض، فالماضي كان قبل قليل حاضرا تلاشى مع سرعة الإيقاع العفوي الذي تمثله الطفلة، وبالتدقيق في المشهد نجد أن معظم الأفعال الماضية اقترنت بأفعال مضارعة ترتبت

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص١٥٣

عليها قبل أن تتحول بدورها إلى المضي، فجاء اقتران الأحداث في الصورة في ثنائيات يترتب فيها كل فعل مضارع على فعل ماضٍ يسبقه، بما يشبه اقتران الشرط بجوابه، دون أن يوجد فيها ذلك الحدث الشرطي (كتبت – يسكنها)(مضت– تتقافز) (فاضت – تتغير)(رسمت– يشرق)(زرعت تتنافس)، وقد اتصل البيت الأول في القصيدة بالبيت الثاني بالواو، ليشي بفعل المغايرة بين الحدثين، فالحدثان في الجملتين منقطعان عن بعضهما؛ لأن فعل الكتابة مختلف عن فعل التقافز، ثم ترك الشاعر العطف في الأبيات التي تلي البيت الثاني، وشاية بأن تلك الأفعال تنتمي إلى جنس واحد، وتجمع ضمن جمالية الوحدة في التنوع، والتنوع في الوحدة، فكلها أفعال تنتمي إلى الحركة والانطلاق، فهي في انطلاقها وتقافزها هنا وهناك تضحك، وتشكل معالم البهاء والفرح في جو الغرفة، وترسم لوحة من البراءة والعفوية، وتغرس الأرقام والحروف على الورق، جنبا إلى جنب مع أغصان الشجر، في لوحة طفولية، ثم اختتم الفصل بالشطر الأخير من البيت السادس، ليعود الوصل من جديد مبتدئا من لحظة الكتابة بالأزرق والأحمر، لاختلاف فعل التشكيل والصناعة عن مهمة الكتابة، ليختتم الشاعر مشهد البراءة التي مثلتها هذه الطفلة بخربشاتها البسيطة وانطلاقها العفوي، بالانتقال إلى مشهد اللعب بالطين الذي يشكله الأطفال تماثيل وأشكالا يحبونها، وأسهمت الألوان (أخضر– أزرق – أصفر– أحمر) في منح الصورة حيوية، وواقعية تتناسب مع البراءة التي تمزج الألوان في خليط عشوائي دون تناسب في التوزيع، بما يشيء بمستوى تشكّل الوعي الطفولي، ويختتم الصورة بمشهد يعبر عن ردة فعل تلقائية وطبيعية على نشوة الأطفال، إذ إن المتأمل في براءة الطفولة لا يملك إلا أن يبدي دهشته، وسعادته، وتمنيه المبطن، دهشته من البراءة وما يصاحبها من حركات طفولية، وسعادته بهذه الطفولة وما تدخله على القلب من حب وانشراح، وتمنيه أن يكونها في لحظة من اللحظات، إذ يتمنى المرء في بعض الأحيان أن يعود طفلا بريئا يلهو تعبيرا عن همومه التي حملها وهو في مرحلة من العمر متقدمة.

الفصل الثاني

المعمارات الفنية للنص

المعمارات الفنية للنص

أولا :البناء الدرامي.

يعتمد البناء الدرامي على حركية التفاعل المزدوج بين نفس الشاعر وواقعه المحيط بحيث يلجأ فيه إلى الخروج من إطار الغنائية الذاتية إلى ألق الأحداث بما فيها من صراعات وتناقضات واقعية تثري النص وتبرز عوالم الشاعر من خلال شخصيات وأحداث متناقضة متصارعة تعيش معه وتحيط به "فقد اشتجرت الذاتية وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية"([1]) وأصبح من مقومات الإبداع المتفرد تسخير كافة الطاقات التعبيرية لإبراز المشاعر الإنسانية المكونة لتجربة المبدع الذي يتماهى في جزئيات الصراع الوجودي من حوله فيعكس تلاحمه بالأصوات الموازية له والمتقاطعة معه والمتداخلة فيه بشكل درامي حركي فعَّال، وتقانات الدراما التي وظفها الشاعر في بنية قصائده هي الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي والجوقة والسرد القصصي.

الحوار الخارجي

الحوار شكل من أشكال البناء الشعري تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية، وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية، لإغناء التجربة وإبراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات، ويسهم الحوار الخارجي في تجسيد حركة الواقع الإنساني، المادي والذهني تجسيدا حيّاً([2]) ، ومن نماذج الحوار الخارجي قصيدة (لو كان الفقر رجلا)([3]) حيث برزت في القصيدة ثلاثة أصوات هي صوت الشاعر وصوت الفقر وصوت الإمام علي ، في حيوية متصاعدة تثري جو الصراع النفسي المعتمل في نفس الشاعر تجاه قضية الفقر وما يصاحبها من ذل يخيم على

([1]) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١٩٩٨،ص١٢٢

([2]) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١٩٩٤،١، ص١٦٦

(٣)"شهوة الفرح"، ص ٩٧.

الناس والوطن، بدأ الشاعر بعرض يصور حالة الحزن، ويردد صدى المقولة التي تمحورت حولها القصيدة، ثم يتوجه الشاعر نحو الإمام علي حيث يقول الشاعر:

"لم أسمع غير أنين الخطوة تتلوها الخطوة

وصرير الليل يدوي في الأذنين

وبكاؤك ينبت في جوفي

ويردد قولك:

" لو كان.. قتلته!"

وتسيل الدمعة فوق الخدين

آه يا سيد قلبي.
آه ما أعجز صبري.
وأنا مازلت أشاهد خوفي يجتاح الجنبات.
يتحالف مع فقري ودموعي
والسيف بكفي مكسور في وجه أزيز الطلقات.([١])

أطلق الشاعر آهة توجعه؛ معبرا عن عجز يجعله يقف سلبيا دون حراك أمام خوف لا يقوى على الوقوف في وجه الفقر، والحزن الناجم عنه، وهو يتمنى في قرارة نفسه لو يزول الفقر، يتجلى ذلك في ترديد الشاعر المقولة (لو كان... قتلته) مجزوء بالحذف، حيث حذف اسم كان وخبرها ليعمق جو التمنى الذي يشي به دال لو مع إخفاء عنصري الأمنية (الفقر/رجلا) ، ويفتح المجال لتصور مدى فظاعة الفقر ، ويمنح المتلقي فرصة للتخيل والتوقع وترقب طبيعة الشيء المخفي.

وفجأة يحاوره الفقر باستفهام يحمل في طياته كما كبيرا من الاستهزاء؛ ليكون طعنة توجه إلى قلبه حيث يقول:

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ص٩٧، ٩٩.

ناداني..

(من أنت لترفع صوتك؟!

ولماذا تقحم نفسك في الأهوال؟!

هون من غضبك..

عجزت من دوني الأبطال!) (1)

يمثل صوت الفقر تصويرا لحالة الصراع النفسي حيث استخدمه الشاعر مؤثرا موضوعيا خارجيا يُثري الصراع ويعمقه بالاستفهام التهكمي (من أنت؟) مشحونا بحالة من الازدراء التي تنفتح على دلالات الاغتراب النفسي، الذي يدلل على أن الإنسان نكرة هزيلة أمام الواقع المرير، وليس من حقه أن يرفع صوته لتغيير الواقع المحيط، ويحاول الصوت إثارة حالة من التيئيس(هون من غضبك) لكي لا يتجشم الأهوال ويتقحم الأخطار فكل من عانى وحاول تجشم أخطار الثورة على هذا الفقر كان مصيره الفشل (عجزت من دوني الأبطال) ،وبذلك يعمق الصوتُ التحدي الذي يمثله الفقر الذي أعجز الأبطال، وكلّ الذين خاضوا ضده ملحمة التحدي، وبهذا يبرز البعد الاجتماعي/السياسي للفقر، ولا يبقى في حيز المفهوم الاقتصادي المقابل للغنى، ويتداخل الحوار الخارجي مع الهمس الداخلي لحديث الشاعر مع نفسه ليعمق أجواء الصراع النفسي حيث يقول:

راحت تتململ في صدري الكلمات

"لو كنت.. قتلتك!!"

أدركت بأن السيف سلاح الضعفِ،

وأن الدمع سلاح الخوفِ،

وأن كلامي محض موات! (2)

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ٩٩.

(٢)"شهوة الفرح"، ص ١٠٠.

تبرز دوال (لو كنت.. قتلتك) كموتيفة لازمة لتعميق جو الصراع في تسلسل الحواروتتابعه. يصور الصوت الداخلي ردة الفعل التلقائية تزامنا مع الشعور بالهوان في مقابل غطرسة الفقر وما ينتج عنه من إذلال حيث يفقد الشاعر ثقته في الوسائل المعروفة لمقاومة مظاهر الذل والفقر (السيف سلاح الضعف/ الدمع سلاح الخوف/ كلامي محض موات) ، هذا الإحساس الحزين يمهد للتشبث بالصوت المتقمص الذي يمثل لحظة الخلاص حيث تنبثق فكرة الثورة ملحة بمخاطبة الإمام علي صاحب الصرخة الأولى (لو كان الفقر رجلا لقتلته) يقول الشاعر:

وانبجست من روحي شعلة نار.

ناديتك يا سيد روحي

ناديتك ليلَ نهار.

كم أحتاج إلى بارودٍ،

كي أنسف هذا الخوفَ؛

وهذا الفقرَ؛

وأنسف نفسي؛

كي تتخلص من هذا العار! (1)

يصور المقطع لحظة إشراق وأمل وتحوّل في قوى الدفع النفسية للصراع، فما بين انبجاس الثورة (شعلة نار) والنداء تمن عميق للحصول على مقومات التخلص من الفقر والتمرد على النفس التي ترضى بعار الفقر وذله.

كما أن دال (انبجست) يشي بتلقائية الفكرة وآنية ردة الفعل لمخزون شعوري تشكل من موقف ممض ناتج عن حالة الفقر/الرمز وتوابعه؛ فتتزامن ردة الفعل التلقائية مع الشعور بالهوان، ومن واقع التخيل الموَّار المصطرع مع الكينونة النفسية يطل الأمل في صورة الإمام عليّ حيث يقول الشاعر:

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ١٠٠، ١٠١.

ورأيتك سيد روحي

تأتيني..

هل جئت تواسيني؟!

ناشدتك ألا تمسح من صدري

أثر النار!

شاهدتك تجمعني بين ضلوعك.

ويمينك تمسح فوق القلبِ؛

تهز يميني.

وأقبل عينيك وأبكي،

ويقينك يجتاح يقيني: (1)

الشاعر يصرح برؤيته الإمام موجها خطابه لشخص الإمام المنفصل عن الذات في حوار خارجي يعبر عن لحمة الصراع وتناميه ، ويؤكّد بالسؤال قضية المواساة معربا عن تشبثه ببارقة الأمل التي تناصره على هذا الفقر ، ويتمنى ألا تكون المواساة بتهدئة تطفئ جذوة النَّار ، وبذلك يتعمق الصراع النفسي الذي يبرز تناقضا ظاهريا بين طبيعة المقولة المحورية (لو كان الفقر رجلا لقتلته) وصاحبها الذي أطلقها ذات يوم، إذ ليس من المتوقع أن يأتي ليخفف من حدة ثورة انطلقت لتنفيذ تلك المقولة، وإنما ما يعتمل في نفس الشاعر من صراع متنام صور له ذلك في تأكيد جدلي على قضية اللهفة والتشوق للانعتاق من ربقة الفقر/الذل ، ولا يلبث طويلا حتى يدرك أنه يعزز ثورته ويدعمها حيث يتعانق يقينه مع يقين الإمام وتأتي عبارات الحوار التي أطلقها الإمام في الختام توجيها له دلالته في محور الصراع، حيث يقول الشاعر بلسان الإمام عليٍّ:

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ١٠١، ١٠٢.

(لو كان الفقر يزول لزال

لكن الفقر يُزال !!

ما كان.. سوى شرٍ

والشر رجال!!

ما عجزت عنه الأبطال!

يهزمنا اليوم؛ فنهزمه

والحرب سجال!). (١)

يأتي صوت علي رضي الله عنه، في هذا المقطع اختزالا لحركية الصراع النفسي الاجتماعي الواقعي، مجسدا حقيقة الدعوة للثورة على الفقر رمزا للظلم الاجتماعي والتسلط الفئوي، هو دعوة للجد والاجتهاد، وليس دعوة لعدم القناعة، كما يتبادر إلى الذهن، فقد اشتهر قولُ عليّ: التقوى الخوف من الجليل والعمل بالتنزيل والقناعة بالقليل والاستعداد للرحيل.

إنها ثورة سجالية جاء الفقر فيها رمزا للاستعمار وأطيافه وأنصاره، يتجلي ذلك من الدوال التعبيرية في المقطع الحواري (ما كان الفقر سوى شر/الشر رجال) هذا الرمز لا يزول وإنما يزال بالقوة.

يلاحظ في القصيدة أن الحوار لتجسيد الصراع وبلورة الرؤية باستعارة أصوات خارجية متناقضة حينا ويطمح بعضها للتآلف والامتزاج حينا آخر، من عدة زوايا لعب صوت المتحاورين فيها دورا بارزا، مع تداخل مستويات الحوار، وبذلك يسهم الحوار في إثراء النص الشعري دون حاجة لأن يكون حوارا مسرحيا يعني بالتفصيلات الدقيقة بل حوارا كثيفا يحمل كثيرا من الإشعاعات الدلالية.

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ١٠٢.

الحوار الداخلي:

"يلعب المونولوج دورا مهما في الدراما الشعرية، نتعرف من خلاله ملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية"([1]) يكشف الحوار الداخلي مستبطنات الشعور التي يحاول الشاعر أن يظهرها في قصائده مسقطا إياها على لسان الحال متلبسا في شخص قناع/هاجس، يظهر ما يدور بين شخصه الظاهر وشخص نفسه المكنونة في داخله بحيث تبرز أجواء الصراع بين الشعور واللاشعور بشكل كثيف معبر.

"عندما يريد الشاعر التعبير عن أفكاره وعواطفه بأسلوب فني –غير مباشر– فإنه يعمد إلى تكثيف الصورة وتركيبها والتحدث إلى الجمهور من خلال قناع وهميّ يغير شكله وصوته، فلا يعود –بالنسبة إلى المتلقي – الشاعر نفسه بل يتجسد أمامه – حينئذ– من خلال شخصية خيالية"([2])، وقد يكون هذا الصوت همسا ذاتيا لا يبرز الحوار مع شخص آخر غير صوت ضمير الشاعر، وشخصيته الداخلية التي تختفي وراء قناع الذات الخارجية، فيظهر هذا الصوت في بعض القصائد ليعبر بدرجة من النبر تختلف عن نبر القصيدة العام، ويميز الشاعر هذه الأصوات أحيانا بالأقواس أو بتغيير حجم الخط وشكله للفت النظر إلى هذا الصوت الداخلي النابع من ثنايا النفس، حيث يتمكن المتلقي من تمييزه بسهولة، وهذا الصوت المميز يثري دلالة النَّص ويفتح آفاقه على العديد من إمكانيات التأويل والاستنتاج، ويثير انتباه المتلقي من خلال تغيُّر الأصوات الداخلية في ثنايا القصيدة.

وفي الحوار الداخلي يستخدم الشاعر صوتا خارجيا يخاطب به الآخرين، وصوته الداخلي الذي يبرز الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور والتفكير لإغرائنا بما يقول وتعميق الفكرة في نفوسنا([3])

ومن النماذج الدالة على الحوار الداخلي عند الشاعر كمال غنيم قصيدة (الشاطر حسن)(١) يبرز في القصيدة صوت النفس افتراضيا من خلال تغيرات نبرية تحول الصوت

([1]) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط١٩٩٧، ص١٩

([2]) نفسه، ص.. ص١٩، ٢٠

([3]) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤ ص٢٥٢

الخارجي عن مساره قليلا ليبرز الصوت الداخلي المقاطع للصوت الخارجي ، ليعبر عن جانب من جوانب صراع حول فكرة ملحّة في ذهن الشاعر هي فكرة الكلمة ومصداقيتها . يقول الشاعر في صوت أول هو صوته الخارجي المعلن عبر غنائية تتجه في اتجاه واحد :

– صدئ السيف المغمد فينا

وتخثر نزف الكلمات

والآه المشلولة سكتت مرغمةً

فالصمت الكاسر وحش يتربص بالآهات(٢)

ويجيء السؤال تحولا في الصوت ليبرز الصوت الداخلي في تحول درامي يعمق الصراع ويثري التجربة في تصاعد دلالي حيث يقول بلسان الحال عبر الصوت الداخلي حقيقة المنفصل عن الذات آنيا :

– من ينزع هذا السيف المغمد؟!

من يفتح هذا الجرح الموصد؟!

هل هذا زمن الخوف أم الشجعان؟!

هل زمن الأسئلة الحيرى

أم زمن النسيان؟!(٣)

ثم يرد الشاعر على صوته الداخلي بصوت خارجي عبر جواب للسؤال الموجه في المقطع السابق فيقول :

– هذا زمن الروح المأسورة في جسد الإنسان!

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ٨٤.

(٢)"شهوة الفرح"، ص ٨٤.

(٣)"شهوة الفرح"، ص ٨٤.

حبستها الأثواب!

ورأت في الظل الممتد على الجدران

وحش الصمت الكاسر كشف عن أنياب! (١)

تبرز عبر الجواب إشكالية الصراع الذي يسعى الشاعر إلى تعميقه وبلورته ليعمقه في حس المتلقي ، وكأنه يعطي مبررا لبروز صوت نفسه لتخرج من سجن الجسد معبرة عن ذاتها ولكن صوت نفسه يجيء هاجسا مريرا محبطا حين يتردد بمقولة سلبية طالبا منه أن يخفض صوته حيث يقول :

- اخفض من صوتك!

إن الصوت المنكر في هذا العصر هو الإنسان! (٢)

أمر التماسي في نصيحة سلبية مترقبة متوجسة **(اخفض صوتك)** كي لا يسمعه السجان والمتربصون فهو صوت منكر وأنكر الأصوات في هذا الزمن صوت الإنسان صاحب الفكرة السليمة فيرد على نفسه مؤكدا أنه لن يكف صوته عن الغناء، وكأني به يتحدى نفسه وما يحيط به، مؤكدا على مواصلة درب الكلمة بما يحمل من ألم وتحديات وعراقيل، فيقول:

- سأغني وحدي!

لكن...

لن أرتكب الفاحشة الكبرى بالكلمات!

سأغني

لكن غنائي لن يقتصر على الآهات!

فالصوت المنكر صوت الشكوى

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ٨٦.

(٢)"شهوة الفرح"، ص ٨٦.

في زمنٍ لا يتقن إلا الطعنات! (١)

سيطلق كلماته تحديا وتغييرا دون خنوع أو خضوع، لا غناء شكوى ولا بكاء سلبيا ولكن تصحيح مسار لأن صوت الشكوى الباهتة صوت منكر لا يقوى على التغيير في ظل الحراب والحرب المعلنة والمضمرة على كل من يحمل صوت الحق ويجهر به.. ثم تجيبه نفسه فيما يشبه التوجس والخوف حيث يقول:

- عذراً...

لكن الوحش الكاسر ما زال هناك!

يزرع فينا الخوف؛ ويعبس غضباً حين يراك!

- الخوف هو الخوف

من عهد (الغولة) والقصص المروية في زمن الجدات

فلماذا نخدع أنفسنا ونصفق (للشاطرِ)

حين يمزق خوف (الغولة)

ويعود (بست الحسن) وما كنزته (الغولة) من ثروات؟!(٢)

فيرد عليها مؤكدا أنّه سيغني دون خوف أو وجل من وحش حقيقي أو وحش صنعته الحكايات وصقلت به كثيرا من الشخصيات عبر قصص الطفولة بما ترسخ فيها من معاني:

- سأغني وحدي!

لا يعنيني الوحش الكاسر أو شبح (الغولة)

وعزائي أن ألقى من ساروا قبلي؛

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ٨٦، ٨٧.

(٢)"شهوة الفرح"، ص ٨٧، ٨٨.

أن أستبشر بالقادم بعدي! (١)

وتخيم لحظات صمت على نفسه وكأن صوت النفس الأمارة بالسوء والتوجس المحبِط، بدأ يخفت ويعلو صوته، ممتزجا فيه الصدى عبر تحد معلن، وتمضي القصيدة بعد أن تخاطبه نفسه بسؤال عن ست الحسن /الرمز

- أوَ ما زالت (ست الحسن) هناك؟!

تجرحها الأسلاك؟!

يهزمها الجبن المثاقل دون حراك؟!

-......

- لن أنتظر الشكوى منها...

شكواها ضاعت في صخب الكلمات

قصت شفتاها..

والشهقة تخنقها الآهات

- قسما...

لن أرتكب الفاحشة الكبرى بالكلمات!

فالصوت المنكر في زمني

صوت الشكوى في زمن لا يتقن إلا الطعنات! (٢)

وهكذا يتعاقب الصوتان في هذه القصيدة ليعمقا الإحساس بفكرتها وتوهجها عبر صراع درامي بصوتين متحاورين وهما ليسا إلا صوت الشاعر ونفسه في اصطراع بين صوت العزيمة،

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ٨٨، ٨٩.

(٢)"شهوة الفرح"، ص ٨٩، ٩٠.

وصوت التخذيل النفسي يصل من خلاله الصراع حدته حتى ينتصر صوت التصميم والإرادة ويتلاشى صوت التثبيط والتوجس.

٢ –الجوقة

استعيرت الجوقة من المسرح وهي أساسا الفرقة التي تنشد بعض الأصوات الموحية المعبرة عن المواقف المختلفة التي تثري جو المسرحيات، "إن الجوقة أو شخصيات الجوقة هي النواة الجنينية للملهاة في المأساة"([1])

وتبرز جو التناقض الاجتماعي المحيط بالشاعر بلغة درامية تجسد المواقف الحياتية المتنوعة، وتضفي شكلا من أشكال التنوع الدرامي بإضاءة الحدث بصوت جماعي يتردد ثم يخفت شيئا فشيئا في مشهد تصويري مؤثر، من النماذج الدالة على استخدام الجوقة قصيدة (هاجر)([2]) ، وهي قصيدة حوارية درامية تشكلت من عدة أصوات تبدأ بصوت الجوقة حيث يقول:

الجوقة:

هذي صحراؤك تمتدُّ،

وريح القحط تعربد في طيات الثوبِ.

والشمس تجفف دمع العينِ،

وتزرع حرقتها في القلبِ.

ويجود فضاء النارِ،

بصمتٍ وحشيٍ،

([1]) نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، ط١٩٩١، ص٣١٣

([2])جرح لا تغسله الدموع، ص٢٥

ويرعدٍ أسكره الزيفُ،

فجاء عقيماً،

تركله أقدام الصبية في الدربِ. (1)

يتصاعد صوت الجوقة، بصوت إنشادي متخيل يفترض الشاعر وجوده ويسهم في سلخه عن ذاته ليصبح صوتا جماعيا خارجيا، وتسهم دواله التعبيرية في تهيئة الجو النفسي لتقبل المشهد المأساوي التالي الذي يصور الحالة النفسية لهاجر/الرمز حين يتركها زوجها في الصحراء، ويمضي مخلفا إياها مع ابنها الرضيع إسماعيل، ثم يبرز صوت هاجر تتوسل بدموعها وعذابها، وتناشد إبراهيم عليه السلام ألا يتركهما في قيظ الصحراء، وبعدها صوت إسماعيل يهدهد أمه مع تعديل في الرمز زمنيا، وتغيير صورة صوت الطفل إسماعيل الرضيع، ليكون صوت إسماعيل الذي يلخص تجربة البكاء وتدفق مياه زمزم من دموع الصبر على رمال الصحراء، ثم صوت إبراهيم عليه السلام موضحا معالم الطريق في رحلة النور نحو التغيير والإصلاح، في مشهد يجمع بين دلالة الرمز والواقع، والشاعر يستعير الجوقة باسمها من المسرح ويوظف تقانتها مع الحوار، فالحوار هو محور القصيدة، ليسهم في تفعيل الصراع الدرامي للنص ملحا على محور الشعور المبرز الحالة النفسية خارجا عن نسق الغنائية التي تتجه في اتجاه واحد، فتتشعب في عدة اتجاهات تثري وتكثف الدلالة.

(السرد القصصي)

يستخدم الشاعر الأسلوب القصصي ليثري تجربته الشعرية خروجا بها من الإطار الغنائي الصرف، إلى رحابة الصياغة الدرامية بما تحمله من تصوير جمالي لواقع الصراع الحياتي المتواصل، ولئن كان الشعراء يطمحون _من خلال استخدام هذا البناء الدرامي _ لإبراز "الصراع وتناقضات الحياة"(2) فإن حاجة الشاعر ماسة لاستخدام هذا الشكل الجمالي المعبر الذي يريد من خلاله تصوير التناقض الأحداث وبلورة المعادلات الشعرية بقوة وفاعلية.

---

(1)جرح لا تغسله الدموع، ص٢٥

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، مرجع سابق، ص٢٤٣

وتتجلى في هذا البناء عناصر العمل القصصي بشكل درامي واضح فيظهر فيه السرد والحوار والشخصيات والحادثة والحبكة والزمان والمكان والصراع النفسي، مع المحافظة على جمالية التشكيل التعبيري في القصيدة، بحيث لا تنزلق إلى السطحية والركاكة، وقد أفاد الشاعر من هذا البناء في تشكيل معمارات قصائده فنيا مُسَخِّراً إمكانيَّات القصة للخروج من الغنائية المحضة إلى ثراء الدراما الشعرية، بما تتيحه للمبدع من تصوير فني رائع من خلال "إضفاء طابع الموضوعية على ما هو في الواقع ذاتي، لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشد تماسكا"([1]) وبهذا تتكامل الأجناس الأدبية ويخدم كل منها الآخر ليكون الأداء الشعري والأدبي عموما أكثر قوة وحيوية ، ثريا بالدلالات الموحية..

لجأ الشاعر كمال غنيم إلى تقانة البناء القصصي بمحاورها المختلفة في عدد من القصائد، ففي قصيدة ناقة الرسول(٢) أسهم السرد القصصي في تهيئة الجو النفسي لبلورة التجربة الشعرية، التي جسدت رؤية الشاعر تجاه واقع الألم والأمل الذي يحياه ويعيش به، من خلال المعاناة التي يمر بها مع أبناء شعبه وأمته عموما، فاستحال الحلم إلى واقع ملموس، في لحظة تقفز على إطار الزمن، حيث يقول الشاعر:

رأيتها تسير

تمر بالحقول والمصانع

تعانق المخيم الصغير

تسير في الشوارع

تمر بالبيوت والجوامع

وتنحني على الجريح واليتيم

([1]) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت،ص٤٣٠

(٢)"شهوة الفرح، ص ٢٨.

تقبل الشفاه والعيون

وينبض الأسى بوجهها...

تكفكف المدامع(١)

يصرح الشاعر بقوله (رأيتها) بعفوية واضحة أنه رأى دون أن يصرح ابتداء بما رأى ليشد المتلقي إلى دائرته الخاصة لمعرفة حقيقة المرئي واستكناهه، ويمتزج الحلم بالحقيقة في الفعل رأى بين الرؤية العينية/ الواقع الحقيقة، والرؤية القلبية/ الحلم الخيال ، ثم تتعدد الحالة التي رأى فيها الناقة بدلالة الجمل المبتدئة بأفعال مضارعة (تمر، تعانق، تسير، تمر، وتنحني، تقبل، وينبض، تكفكف) تدل على استمرار وتجدد حيوي في المشهد السردي يجذب انتباه بهذا العرض الابتدائي.

ثم ينتقل الشاعر من العرض إلى خطاب يعزِّز عملية الرؤية ويجسدها من خلال تشخيص الناقة في مشهد حي مؤثر ينتقل فيه الشاعر من المراقبة السردية الخارجية إلى التدخل التأثري بالأحداث التي تمر به فيخاطب الناقة قائلا:

أيتها القصواء!

إلام تعبرين؟!

هذا هو المناخ..

فأين تذهبين؟!!

يا ناقة الرسول(٢)

يحيلنا النداء في مستواه الجمالي إلى عمق الأسى الممزوج بالحلم والأمنية، ويعمق مشهد الأسى بكثافة تجسدت في سؤالين يُبرزان أجواء الدهشة والاستغراب النفسي العميق (إلام تعبرين؟!) ويزيد حدة الأسى والبكاء الداخلي إتباع السؤال الأول بخبر إشاري على قصره يمنح

(١)"شهوة الفرح، ص ٢٨، ٢٩.

(٢)"شهوة الفرح، ص ٢٩.

القطعة جوا مشحونا بالدلالات (هذا هو المناخ) كثافة دالة تلخص مجمل الحال المزري الذي تمر به الأمة عامة والشعب الفلسطيني خاصة بحيث ينفتح النص على التأويل والتصور اللانهائي لحجم هذه المأساة، ويأتي السؤال الثاني معززا بنداء يعتبر إشارة بكائية تجسّد عمق الرمز التراثي معززا جو الحزن والأسى ، وينطلق الشاعر في سرده القصصي فيقول:

توقفت هنيهةً..

ولوحت بوجهها، كأنها تقول:

"مأمورة أسير!" (١)

أحسّت الناقة بالأسى المخيم على الأجواء فأدارت وجهها تكلّم الشاعر دون أن يتبين ما تمتمت به من كلمات، فلجأ إلى فك شفرة كلماتها بدلالة الإيحاء التراثي لناقة الرسول حين قال الرسول ﷺ دعوها إنها مأمورة، وبذلك يتضح إيمان الشاعر بأن الناقة التي رآها محددة غايتها مرسومة طريقها فيمضي في السرد التصويري الموحي قائلا:

الظلمة التي تلفها...

عتامة تسابق النهار

تشتد حولها..

لكنها سرعان ما تنهار(٢)

ومضة تصويرية تشبه المؤثر البصري الذي يتخلل مشاهد القصة ، يزيد الترقب لمعرفة مصير الناقة في هذه الأحداث عبر رحلتها الجديدة، فالشاعر يختزل الكثير من صور المأساة التي تضبب العالم وتزيده ظلمة حول الناقة موحيا بشفافية شعورية تسوخ في الحلم والأمنية باقتراب انهيار الظلام/ الظلم وبزوغ فجر الأمل/ الحرية، إنّ هذا المشهد المختزل القصير يثير

---

(١)"شهوة الفرح، ص ٢٩.

(٢)"شهوة الفرح، ص ٣١.

في النفس دلالات عميقة بأن المسار متحرك ومستمر والناقة لا تكل ولا تمل، وأنّها قطعت شوطا من العناء أثناء رحلتها وتكبدت من المشقات الكثير.

يدور الشاعر مع رؤيته الأولى في لحظة الانبلاج الأخيرة ويذكر المتلقي بأن رؤيته الحُلْمية رؤية حقيقية واقعية حيث يقول:

رأيتها تواصل المسير

وفي مكانٍ ما...

على مشارف الضياء والعبير

هناك حيث شيخنا الأسير

ألقت عصا الترحال...

رأيت وجهها الكبير

يضج بالحياة والسرور!!" (١)

يختتم السرد بمقطع الختام بنفس الفعل رأيت ، متبعا إياه بحركية الفعل (تواصل) والمصدر (المسير) فاتحا المشهد على اتساع المكان والزمان، وتكبر الصورة رويدا رويدا؛ لتبرز ملامح وجه الناقة وتتضح فيه علامات البشر والسرور، بعد أن كان الحديث عن صورة عامة وحركات متتابعة وكأنه يستعير حركة zoom من فن التصوير، تاركا الصورة تكبر شيئا فشيئا حتى تتوقف عند وجه الناقة الذي يبرز بحجم كبير في وسط الصورة ، لتكون الخاتمة بمشهد دلالي مؤثر، يمثل انقلابا وتحولا في نسق الخاتمة مبينا تعادل حياة الشيخ الأسير أحمد ياسين لمبتدأ بناء المسجد في رحلة الهجرة إلى يثرب وكأن بين الهجرتين تلاحما يعمق الأمل المنبجس من ثنايا العذاب.

---

(١)"شهوة الفرح، ص ٣١.

اختزل الزمن في القصيدة/القصة معادلة الغوص في الماضي والحاضر من خلال الرمز المستعار من الماضي لصبغ الحاضر وتمازجت صورة المكان بما فيه من عذابات واجهت الدعوة الإسلامية في بدايتها زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، وعذابات واجهت الدعوة في حقبتها المعاصرة ليكون الزمان زمانين والمكان مكانين رمز ماض/ وحاضر واقع يتناغمان في دلالتهما في تجربة شعورية عميقة من خلال الأحداث وتطورها بآلية صراع حركي متنامٍ حتى لحظة الوصول إلى الانعتاق/ الرؤية المتجسدة في طرفي المعادلة ماض وحاضر ومستقبل يؤذن بانهيار الظلم والطغيان.ويستخدم الشاعر السرد في قصيدة (إصرار) مسخرا دلالة الدراما المكثفة، لبلورة القصيدة في شكل قصة قصيرة مكثفة الدلالة والأحداث، بما تحمل من قدرة على اختزال المشاعر وتجسيدها بشكل حيوي فعال، حيث يقول:

في عتمة الظلام والهجوع

وبعدما تسللت أصابع النعاس للقطيع

تصاعد العواء والنباح

فاستنفر الجميع([1])

يبدأ الشاعر سرد أحداث القصة في كثافة شعورية تقفز على التفاصيل الدقيقة وتكتفي بالإشارات الموحية، فنجد العتمة برهبتها المعهودة تخيم على المكان والصمت يلف الكائنات في سكينة تمنح لحظة الجلبة المثارة والنباح المفاجئ جوا من الترقب والتساؤل ، خصوصا حين يمتزج التصور بتراسل الحواس فيستعير الشاعر المرئي (عتمة) للمسموع (الهجوع) وسط تسلل النعاس المشخص بأصابعه مهيئا الجو لتسلل حقيقي إلى رمز القطيع، مبررا لحظة الاستنفار، التي يعقبها مشهد آخر في القصة مفعم بالدلالة الموحية.

ولم تمر ساعتان

إلا وأسفر العراك عن ذويئب رضيع

([1]) "شهوة الفرح"، ص ٤٣.

أصر صاحبي على حماية الجريح

وكلما نصحت صاحبي الرقيق

أدار وجهه وراح يذرف الدموع! (1)

برزت من ثنايا السرد قضية صراع جديدة أضيفت إلى المعركة مع الذئاب المهاجمة، ذاك الصراع النفسي الواضح في نفسية صاحبه، المرهف رقيق المشاعر، المصر على إنقاذ ذئب صغير رضيع، رأفة بحاله وشفقة عليه متناسيا الطبع والغريزية الافتراسيَّة المتأصلة في نفس الذئاب، دون أن يستجيب لصوت العقل المجرِّب الذي عركته الأيام ، لتكون الفاجعة أشد من فاجعة هجوم الذئاب في المرة الأولى، فالدلالة انفتحت بكثافتها لتصور أن حجم الخسارة كانت بضربة الذئب الذي تعهده بالرعاية والحماية من الداخل، بعد أن قويت مخالبه وأنيابه، وتحركت فيه غريزة الفتك وشهوة القنص والقتل التي لا تنفك عن طبعه.

ودارت السماء دورتين

وعندها أظلنا الربيع

واستيقظت عيون صاحبي من نومها الفظيع

لم تبصر الخيول والقطيع

بل أبصرت بحيرة من العظام والنجيع (2)

وتمضي الأيام وتمر الفصول والسنوات، فتكون الكارثة مفجعة هائلة، عندما يصحو الجميع ويهب الصديق الساذج الذي أصر على حماية الذئب، على هول المأساة فيجد الفناء يحيق بالقطيع كله فلا يتبقى سوى شواهد الدم والعظام .

تمثل القصيدة على قصرها قصة قصيرة تتنامى فيها الأحداث باتساق وانسجام وتتطور فيها عقدة الترقب من خلال محورين للصراع محور خارجي ومحور داخلي ينقسم أيضا إلى محورين

(1) "شهوة الفرح"، ص ص ٤٣، ٤٥

(2) "شهوة الفرح"، ص ٤٥.

داخلي نفسي للصاحب الرقيق مع نفسه الضعيفة ، وصراع للعقلاء مع نموذج الصاحب الرقيق، ويتشابك الرمز بالدراما ليفتحا النص على آفاق متشعبة من التأويل، بحيث يطمئن المرء إلى أن الذئب هو رمز للاحتلال المنبثق عن احتلال أكبر منه ، والصاحب الرقيق الضعيف إن هو إلا الرسميون الذين رعوا هذا الكيان الرضيع في مهده حتى قوي واشتد ساعده ثم افترس الأمة كلها واعتدى على حرماتها، كل هذا في قطعة شعرية قصيرة جميلة مؤثرة.

ثانيا: البناء المقطعي (اللوحات).

مجموعة من اللوحات المستقلة تشكل القصيدة في إطارها العام يجمعها نسق موضوعي واحد رغم اختلاف الجزئيات المكونة لكل مقطع من المقاطع وقد تتخذ هذه المقاطع عناوين داخلية في إطار القصيدة وقد تكون مرقمة بتسلسل رقمي أو حرفي، وقد لا تكون كذلك بل تفصل بعلامات أخرى كالنجوم وما شابهها من فواصل وفراغات، مع مراعاة انسجام النسق الذي يربط مجموع اللوحات ، بحيث تكون كل قطعة دفقة شعورية لها ما يربطها بما قبلها وما بعدها في إطار القصيدة عموما، بحيث لا يكون فصل المقاطع زخرفا شكليا بقدر ما هو ثراء إيحائي تعبيري ، من نماذج هذا النوع قصيدة (هنا النقب)(١) التي تشكلت من ثلاثة مقاطع، على النحو التالي:

هنا النقبُ

هنا موج ولا صخبُ

هنا الصَّحراء يا وطني

هنا بحر ولا ماء على الأشواك ينتحبُ

ودمع البحر يا وطني

حصى يجتاحها الغضبُ

ونحن هنا سراةٌ في دياجيرٍ

---

(١) شروخ في جدار الصمت، ص١٢٦

وليل أصفر يجتاح غربتنا

وريح الموت تنسكبُ

وإعصار خريفي يحاصرنا ولا هربُ

وسخريةٌ من الأسلاكِ نصنعها مساميرا

وقهقهة على سفنٍ نجمعها ..

وإن عزَّت فأعظمها لها حطبُ(١)

يبدأ المقطع بدلالة مكانية إشارية بقوله (هنا) التي يشحنها صوت الهاء الذي يندفع من أقصى الحلق، الموحي بتنهيدة وزفرة قوية تنطلق بما يحمله هذا الصوت من همس واحتكاك، ثم يتبعه النون اللساني المندفع بين الاحتكاك والانفجار ، وتتلاحم (هنا) بالإدغام صوتيا مع الكلمة التي تليها (النقب) حيث تتلاحم النون لتصبح صوتا طويلا يذيب الفوارق بين اسم الإشارة والمشار إليه، لتزداد حدة الصوت انفجارا بصوت الباء الانفجارية المجهورة ، وتتدفق الإيحاءات الصوتية عبر المقطع في خبب يتناغم مع دفقة الأسى والتحدي التي يبغي الشاعر إيصالها عبر المقطع، وتبرز في المقطع صور المأساة بدلالة الأشواك في بحر من الرمال والجفاف يغطي كل شيء ، ورائحة الموت تنطلق ريحا عاصفة تملأ الجو ، مع ارتفاع وتيرة التحدي والسخرية التي تملأ نفوس المعتقلين، الذين تغمرهم مشاعر الصبر والإصرار على تحويل الأشياء البسيطة سفن نجاة عبر هذا البحر الرمليّ الشاسع في عمق الصحراء اللاهبة.، وفي المقطع التالي ينتقل الشاعر إلى لوحة أخرى تشكل في الدلالة الصورية مقطعا مستقلا ببداية جديدة ونهاية مخالفة، ولكنه يرتبط بالمقطع السابق بما يحمله من دلالات إيحائية ومختزنات شعورية يقول الشاعر

هنا النقبُ

هنا نارٌ ولا لهبُ

هنا دمنا على قبر سينسكبُ

---

(١) شروخ في جدار الصمت، ص١٢٦، ١٢٨

لينبت من تراب القبر من ذهبوا

وينمو الورد جنب الشوك، والحنُّونُ يلتهبُ

ويحلو الموت وسط الصمتِ يا وطني

وصمتي صرخة كبرى لها لهبُ!

وكفٌّ تفتح الأبواب في لهف

وتعلو

في سماء المجد تغتربُ

وتبني ما تهدّم من جوانحنا

وتنسج من ضياء الشمس أفراحا

ونقتربُ

فما الأسلاك.. ما الأسوار يا وطني!؟

فليل الخوف ينسحبُ

وريح الموت تضطرب!

ورغم الضحكة السَّكرى سننتحبُ! (١)

البداية الإشارية ذاتها في المقطع (هنا النقب) يتبعُها تعدد مظاهر الحياة في هذا المعتقل الصحراوي ، الذي يجمع متناقضات، تنعكس على نفس الشاعر و(ينمو) (ينبت / القبر) (الورد. الشوك) (الحنُّونُ . يلتهبُ) (صمتي . صرخة) (يحلو/ الموت) ومعالم الألم فالنار تشتعل في النفوس ولا لهب لها، نار ألم وشوق وتحدٍّ ، ينبجس من خلالها الأمل ، ومعالم الاستخفاف بوسائل القمع (الأسلاك/ الأسوار) (ليل الخوف/ ريح الموت) ويضفي استخدام الأفعال (

---

(١) شروخ في جدار الصمت، ص١٢٨، ١٢٩

ينبت. ينمو . يلتهب . يحلو . تعلو . تغتربُ . نقتربُ . ينسحبُ . تضطرب . سننتحبُ) جوّ من الحركة المتواترة المنسجمة مع موقف الشاعر في لحظة تحديه العذاب في المعتقل.

ويختتم الشاعر القصيدة بمقطع جديد يقول فيه:

هنا النقب

هنا صخب ولا صخبُ

هنا لهب ولا لهبُ

وتأتيني رسائلكم على الآفاق تصطخبُ

فأتلوها لتسكنني

ويبقى حرفها جرحا وسكينا

وفي قلبي لها لهبُ

وأجعلها نسيجا من خيوط الشمس تشتعلُ

شكلت (هنا النقب) لازمة دلالية في بداية المقاطع المكونة للقصيدة وبعدها ينطلق الشاعر مصورا الواقع الذي يعيشه الأسرى في سجن النقب الصحراوي، ويجمع في المقطع الأخير بين متناقضات تعزز المتناقضات السابقة في المقطع الأول والثاني(صخب . لا صخب) (لهب . لا لهب) وتشكل الرسائل حنين الشاعر/الأسير إلى الأهل والأحباب بحيث تزيد كلمات الرسائل من همه وآلامه وإصراره على الصمود والبقاء فتتحول إلى شعاع أمل ملتهب يشتعل في نفسه ويمده بطاقة الصبر والصمود، ونطمئن للوهلة الأولى إلى اعتبار كل مقطع من مقاطع القصيدة قصيدة مستقلة بذاتها متكاملة العناصر، ولكن خيطا شعوريا يربط أطرافها ربطا وثيقا بحيث يشكل كل مقطع بداية لدفقة شعورية تنضاف إلى الدفقة السابقة ، تسهم في إفراغ الشحنات العاطفية التي شكلت تجربة الشاعر في قصيدته ولو اكتفينا ببعضها دون البعض فلن تكون محاور التجربة متكاملة أو مكتملة النسق.

ثالثا: البناء الدائري.

ينطلق الشاعر في البناء الدائري من نقطة شعورية يعود إليها في نهاية القصيدة، مكرِّرا الكلمات نفسها التي بدأ بها، أو مضمون الفكرة نفسها التي تبرز الموقف الشعوري ذاته، والتكرار ليس مقصودا في ذاته إلا بقدر ما يعبّر عن قدرة الشاعر على صياغة تجربته الشعورية في قصيدة من هذا التشكيل البنائيِّ([1]) عبر صياغة فنية تفرغ الشحنات العاطفية بشكل محكم وجميل. ويتخذ البناء الدائري شكلا تفتح به القصيدة " آفاقا شعورية من دون أن تغلقها أو تعمقها أو تكثفها فهي لا ترمي إلى أن تنقل القصيدة في صورتها الكلية، تجربة شعورية كاملة، ولكنها تكتفي بشذرات منها محددة لوجهة الشعور ومساربه النفسية عند متلقيها في اتجاه بعينه من غير تحجيم لحركة الشعور في ذلك الاتجاه"([2])

تمثل قصيدة صباح الموت نموذجا دالا على البناء الدائري المتكامل في شعر كمال غنيم ، فالقصيدة تبدأ بدال يحمل مفارقات تسهم في تكثيف المشاعر وتخصيب الخيال وإثارة الأحاسيس لدى المتلقي بصدمة شعورية مباشرة حيث يقول الشاعر:

صباح الموت يا وطن الهزيمة

فلا خيل ولا ليل ولا بيداء تعرفنا

ولا الأحزان

ولا الدمعات تسكبنا على باب المدينة

وما عدنا صدى التكبير والتهليل

والصوت المؤطر بالسكينة(٣)

([1]) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص.ص ٢١٩،٢٢٠

([2]) بشرى موسى صالح، الصُّورة الشعرية، مرجع سابق، ص.ص ١٦٠،١٦١

(٣)"شهوة الفرح"، ص ٩.

بدأ المقطع بمفارقة مأساوية تعج بالموت ، من خلال انحراف النسق عن المعيار المتوقع لدلالة (صباح) بانزياحها إلى دال غير متوقع للوهلة الأولى هو (الموت) بما يتضوع من ثناياها من رائحة رطوبة ورهبة تخيم على المكان بدل قطرات الندى على خد الورود، في وطن مفعم بمعالم الهزيمة بما ينتشر من ثنايا الدوال من تداعيات الأسى والضياع والحزن المرير، وبذلك انطلقت الدائرة بانزياحين عن النسق دالَّين، يمهدان لما بعدهما من نقاط الدائرة ويتعانقان مع دوالها المزاحة في المقطع الأول، بحيث تتعمق المفارقة بالصوت/السكينة، بعد برودة الصدى الضائع على عتبات الصمت وتزداد الدائرة انحناءً بقول الشاعر:

وما عاد الدم الغالي سوى وسخ

يلوثنا..

ويحرمنا صلاة الفجر في الأقصى

وفي يافا

وفي حيفا

وفي القدس القديمة!! (١)

متوقع أن يكون الحديث عن الدم/المسك فانزاحت الدلالة إلى الدم/وسخ يلوث؛ لتمنح الدائرة عمقا في منحاها المأساويّ، في إشارة واضحة إلى نبرة خارج الذات يتقمصها الشاعر بلسان حال أناس وقر في عقولهم ونبرة خطابهم تطاولا على مفهوم الدم/مسك ووسمه بالدم/وسخ يتيح الفرصة لتفكيك أواصر الوطن، ومنع أهله من ارتياده لممارسة العبادة المقدسة، وكأن الفعل المقاوم في فترة زمنية بطلها ابن سلول أصبح وصمة على الجبين، لتكون العبادة المطلوبة حينها نسقا سلوليا خاصا يمارسه من لم يتلوث بدم الشهادة والمقاومة؛ فالزمان زمان ابن سلول ومن سار على نهجه، يتضح ذلك حين يزداد انحناء خط الدائرة في دفقتها الشعورية قول في الشاعر:

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ٩، ١٠.

وعبد الله أعلنها الصلاه

ونحن نعالج الأوساخ يا غزة

لقد ضاعت صلاة الفجر والتكبير يلهبنا

وهذا الدمُّ يأبى أن يفارقنا

غسلناه..

بماء البحر نغسله

حرقناه بنار الفرس نحرقه خلعنا ثوبنا الدامي...

ولكن كيف نغسل جلدنا أيضا ...

أنحرقه؟!

لقد ضاعت صلاة الظهر وابن سلول ينتظر(١)

تتساوق بنية القصيدة في دورانها مع منحنيات المحور السياسي التاريخي للقضية المثارة ، فقد أعلن في هذا المنحنى ابن سلول الصلاة على طريقته الخاصة ، والعباد يعالجون دماءهم النازفة وجراحهم الراعفة، وفي هذا السياق يلح الشاعر على دال الدَّم بنبرها وتشديد صوتها بإضافة صوت دال مشددة في إلحاح واضح على مفهوم الدم / الوسخ فهو قضية تقتضي طهارة علاجية، فقد أضحى المجموع متهما بالدموية ويحتاج إلى تطهير الجسد من الدم النازف والمتخثر على ذراته، وهم يعالجونه في مشهد مأساوي حيث تم غسله بماء البحر وحرقه بالنار وخلع الثوب، ولم يتبق إلا أن نحرق جلودنا لنتطهر ولكن صلاة الفجر ضاعت تلتها صلاة الظهر والجلاد السلولي ينتظر من يلبي الصلاة على طريقته. ثم تدور القصيدة بنقطة تدخل الدائرة في حلقة أخرى من المنحنى مكانيا وزمانيا حيث يكمل المساء دور صباح الموت، فيقول الشاعر:

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ١٠، ١٢.

مساء الموت يابن سلول

مساء الموت والتشييع والتهليل

مساء النصر والتزمير والتطبيل

ودعنا نسمع الفتوى

فأنت الطهر والتقوى

وأنت النور!

– أجل تقبل

ويغني الدم عن ماء وعن تغسيل؟

توضأنا ؟! ولا ندري فكم نجهل؟!!(١)

يخيم مساء مأساوي على المنحنى الجديد للدائرة الذي يكمل جزءا قريبا من لحظة التكامل الدائري، يزيد مأساوية المشهد ومفارقاته ويمنحه جوا من الرهبة والأسى، فللفظة المساء في ذاتها رهبة تزداد مع إضافتها إلى دال الموت؛ فتتسع الفاجعة ، هو مساء موت متعدد الملامح موت حقيقي/ موت ناشيء عن الخداع والنفاق ينتج نصرا مزيفا يستحق نسبته إلى السواد والحلكة ويفاجئنا عند اكتمال دورة القصيدة بانبلاج الفجر الحقيقي بعد المفارقات المأساوية التي صحبنا ملامح دلالتها بصباح الموت ومساء الموت من جانب، ومساء نصر يشبه الحلم في معناه يسفر عن صباح نصر حقيقي أبلج يطل من ثنيات الكرامة والعزة حيث يقول الشاعر:

صباح النصر يا وطن الكرامه

فلا الأفراح تعرفنا

ولا الضحكات تبكينا على باب الندامه

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ١٢، ١٤.

وما عاد الدم الغالي سوى مسك

سنسفكه

ولن نرحم!!(١)

أطل صباح النصر بنوره الأبلج المتشح بثوب الكرامة والعزة، وتحول به الدم إلى طبيعته الحقيقية الدم/المسك بعد أن انتصرت مفاهيم الحق على مفاهيم الباطل ولم يعد الشاعر وربعه بحاجة إلى التطهر من هذا الدم الدفاق. وبهذا تكون قد اكتملت الدائرة وأفرغت الشحنات العاطفية التي صاحبت تجربة الشاعر في قصيدته.

رابعا: البناء التوقيعي

تمتلك القصيدة–الصورة أو التوقيعة قيمة خاصة في التجارب المعاصرة؛ فقد مال قسم كبير من الشعراء المعاصرين إليها، وأفادوا مما تحققه لشعرهم من تركيز، وكثافة، وإثارة واستغناء عن الاستطراد والتفصيل، بالضغط على كل ما هو حساس، وجوهري في الموضوع، فضلا عما تمثله من الطبيعة البنائية العضوية التي تحققها الضربة التصويرية، الخاطفة أو الضربات السريعة المتعاقبة حين تكون القصيدة مؤلفة من مجموعة من الجمل التوقيعات المترابطة"(٢) التي تختزل المشاعر المكونة لتجربة الشاعر في قصائد مكثفة، تحتوى عددا كبيرا من الإشعاعات التصويرية في عدد قليل من الكلمات، فهي عبارة عن دفقة شعورية متماسكة حول محور واحد، وتكتسب كثافتها من الدفقات الشعورية المتراكمة التي تختزل القصيدة في أقل عدد من الدوال التعبيرية، المتلاحمة في نسق متنامٍ مختزل لا يسمح بزيادة الدوال المتراكمة دون أن تكون جزءاً من النسيج الجسدي للنص. "هذه الصور بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل القصيدة في مجملها، صورة واحدة من طراز خاص يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة"(٣) من نماذج البناء التوقيعي في شعر كمال غنيم قصيدة (عشق) حيث يقول:

---

(١)"شهوة الفرح"، ص ١٤.

(٢) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص١٦٢

(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢١

وتمر عيوني في البلدان

وسفيني تجفوها الشطآن

وفؤادي مذبوح عطشان

عذرا يا أهل الأرض السكرى بالدوران

مهما ظلت أجفان بلادي تطمسها القضبان

وطني لا أقبل غيرك آلاف الأوطان(١)

دفقات شعورية تشكل توقيعة على صفحة الحياة، يعبر الشاعر من خلالها عن مدى حبه لوطنه ، وشوقه ولهفته لرؤياه، ويتكثف الشعور منفتحا على آفاق كثيرة بعدة دوال تعبيرية تجسد واقع الشوق واللهفة والمحبة، فقوله (تمر عيوني في البلدان) يثير جو الترقب والتطلع والبحث الحثيث المستمر ، وتوحي بأمل يطل من ثنيات الضياع والاغتراب النفسي والمكاني، وقوله (سفيني تجفوها الشطآن) يختزل معاني الرحيل والشتات ، وبقوله (فؤادي مذبوح عطشان) تبرز المعاناة وأجواء الألم ، يضاف إلى جو المأساة التي تطل من إيحاء الألفاظ في قول الشاعر (مهما ظلت أجفان بلادي تطمسها القضبان) ومن ركام الأسى والشوق يصر الشاعر على تأكيد حبه للوطن بحيث لا يقبل غيره أي وطن بديل مهما خلا من صور العذاب والأسى فوطنه على ما فيه من معالم الحزن والوجع المخيم يبقى الأغلى والأحب والأقرب إلى نفسه.

وفي قصيدة محار اللؤلؤ تتكثف الدلالة لتلخص كيفية انبجاس الخير من الأذى والشدائد النفسية المحيطة والمصاعب المادية التي تصيب الإنسان، فتدفعه للإنتاج المثمر والعطاء تماما مثلما يقوم المحار بإفراز اللؤلؤ دفاعا عن نفسه وحماية لها من مهاجميه، حيث يقول:

ربّ امنحنا حكمة هذا الكون الواسع.

واجعلنا خيراً من حلمِ محارٍ لامع.

---

(١)"شهوة الفرح، ص ٤٦.

تبغته ذرات الرملِ،

وقاذورات البحرِ،

فيفرز لؤلؤه الرائع !! ([1])

القصيدة التوقيعة على قصرها تحمل دلالات موحية مختزلة ومكثفة في بضع كلمات تنسجم مع دفقة شعورية تجسد كثيرا من المشاعر والأفكار، وتبين مدى ما يتعرض له الشاعر/الإنسان من متاعب وعراقيل تقف في طريقه فيشهر في وجهها سيف الدعاء ليكون معطاء كالمحار لا يقدم في أقسى لحظات يمر بها إلا لؤلؤا جميلا ، كل هذا في توقيعة قصيرة مكثفة الدلالات.

خامسا :البناء اللولبي

هذا البناء يعنى تداخل مكونات الصورة الشعرية فيما يشبه "السلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها في الحقيقة مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول"(٢) والقصيدة بذلك تتألف من مجموعة من الصور المتداخلة المتفارقة في آن معا بحيث تفضي كل دفقة شعورية متكاملة، إلى صورة مغايرة للنسق من ناحية ومتداخلة فيه من ناحية أخرى بحيث "تكون الرؤية الشعورية الأولى مركزا على الدوام لكل انطلاقة إلى آفاق هذه الرؤية ومن هنا تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له، لكن هذه الدورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة تظلُّ مع ذلك غير مغلقة على ذاتها"(٣) من نماذج هذا البناء وفي قصيدة مرثية الصوت والصورة(٤) وقصيدة (سارية على

([1]) كمال أحمد غنيم، جرح لا تغسله الدموع، ص١٦٥

([2]) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٢٤

([3]) نفسه، ص. ص٢٢٤،٢٢٣

(٤)"شروخ في جدار الصمت"، ص٦٩

مفترق طرق!) (١) التي تشكلت من مجموعة دوائر شعورية غير تامة ، تنتهي بنهاية الدفقة في كل مقطع من مقاطع القصيدة، مفسحة المجال أمام دفقة جديدة تدور من حيث انتهت القطعة الأولى كاللولب المتداخل في دوراته حتى يصل إلى نهاية الطرف دون اتقاء بين أوله وآخره. تكونت القصيدة من تسع دورات تسلم كل واحدة _ عندما تنتهي _ الأخرى لحظة بداية جديدة...

تلفت قليلاً

ولا تغمد السيف لحظة

وحدق بحرصٍ

لأني أراه الرصاص قريباً

غيوماً تئن و تشتاق برقاً

شجيرات غدرٍ تقود خطاها ببطءٍ

فحاذر صديقي! (٢)

يبدأ الخيط الأول في القصيدة بدلالة الأمر(تلفت) الذي يحمل معنى الدوران والالتفات الحسي المعبر عن عدم الاستقرار والطمأنينة النفسية بدلالة طلب عدم إغماد السيف رمزا لمعلم من معالم المقاومة في مرحلة حساسة نستشفها من الدوال التعبيرية المكثفة، وكأنَّ نقطة البداية تنطوي على بؤرة الدوران المتصاعد في عدة اتجاهات لا يقر لها قرار كاللولب ، ثم تتركز الحركة تدريجيا بما توحيه الدَّوال التعبيرية (حدِّق) بتمحورها حول دلالات التعمق والسبر مع الحذر والإلحاح على دلالة الترقب، في قوله (بحرص) مبررا ذلك بتخفي القناصين في غلالات شفيفة من الغيوم، التي تطمس الرؤية خصوصا في لحظات الأرق والتعب حينما يكون المرء في حاجة لقسط من الراحة والاستسلام لدواعي الوسن، وكأن الشاعر زرقاء اليمامة يرى بعينه الثاقبة الجنود يتسترون في جذوع الأشجار ويتحركون من بعيد، مستشرفا آفاق المستقبل محذرا ناصحا

---

(١)"شهوة الفرح" ص٦٦/٧٣

(٢)"شهوة الفرح" ص٦٦

وأمينا، موحيا بحميمية العلاقة بين المحذِّر والمحذَّر، وبهذه الدوال التعبيرية يتقدم المنحنى اللولبي فيمضي الشاعر قائلا:

ولست أنادي الجبال الجبال!

فهذي الرياح تكسر صوتي

و تزرع في أذنيك الضلال

و تحفر بئراً...

و تصرخ فيك: تعال تعال !

فلا تنحدر نحو هذا المضيق...

و لاتنحرف نحو تلك الجبال

فقد فخخوها برعب الحريق!

فحاذر صديقي! (١)

تبدأ الدورة الجديدة للمنحنى برمز سارية التراث وصرخة عمر يا سارية الجبل تلميحا لا تصريحا باستخدام دوال تقرب المسافة بين الرمز والواقع دون حاجة إلى تغلغل في تفاصيل، مع مفارقة واختلاف في الصرختين، فتلك صرخة بلزوم الجبل وهنا صرخة يصر صاحبها الشاعر على أنه لا يدعو سارية المعاصر للزوم الجبل، لأن صوته يتكسر ويتوه قبل أن يصل إلى سارية وتطمسه أصوات الاستدراج والخداع التي تدعو سارية إلى التقدم نحو الهاوية والحفر التي ملأت طريقه، بما يوحيه الدال المتكرر (تعال تعال) من لهفة وشغف للاستدراج؛ ليسقط في فخاخ منصوبة ويتوه في مخططات مرسومة، ويختتم المنحنى دلالة فحاذر صديقي ليمهد الطريق أمام دفقة جديدة تشكل دورة ممتدة أخرى في قوله:

"إلى أين تمضي؟"

---

(١)"شهوة الفرح" ص٦٧/٦٨

سؤال أراه يقارع سيفك!

إلى أين تمضي .. وحولك رومٌ

وريح السموم تحاصر قلبك؟!

وتمضغ قلب الأحبة حولك؟

وتفتح باب المزاد... (١)

تمضي الدلالة عبر هذا المقطع في منحنى جديد ينطلق من نهاية المنحنى السابق، بمجموعة من أسئلة تصور صراعا داخليا في نفس نموذج سارية المعاصر، الذي بلغت به الحيرة والقلق درجة شديدة من التعب والإعياء، وفقدان السيطرة، مع فقدان القدرة على التمييز والإمساك بطرف البوصلة ، (إلى أين تمضي) وهو محاط بأعداء يتربصون من داخله وخارجه (روم وريح سموم)، وسوق مفتوحة لبيع الوطن والمبادئ والقيم في مزاد علنيّ، وقلوب الأحباب تمضغها ريح الموت والفتك والبطش. ويمتد المنحنى قليلا ليعمق جو الحيرة والقلق في نفس سارية بدلالة المغريات التي تحيط به حيث يقول الشاعر:

- براتب شهر نبيع الضمير

- ببيت صغير

- بسيارة ما عراها الغبار!

- برحلة لهوٍ!

- برتبة رمز كبير!! (٢)

يصور المقطع الصراع النفسي في لحظة فقدان القدرة المعيارية على التمييز ، وفقدان السيطرة ، ويزداد الأمر حدة في النفس حين تبرز المغريات بشكل واضح من خلال الدوال التي

---

(١)"شهوة الفرح" ص ٦٩/٦٨

(٢)"شهوة الفرح" ص ٦٩

أسهمت في تصويرها ؛ فقد لعبت الأصوات دورا بارزا في إثراء الجو النفسي، وربط خيوط الشعور الموزع بين الحدث والصراع والحوار الداخلي، الذي عمّق الصراع وأبرزه، باستخدام دال صوت الباء الانفجارية المجهورة في بداية كل معلم من معالم الإغراء (براتب- بسيارة- برحلة- برتبة) وكأنها طرقات عنيفة تؤثر في دماغه وتلح على تفكيره بقوة، ورتابة لها وقع نفسي في أجواء الصراع ولحظات القلق والحيرة، ويزيد تأثيرها ورتابتها النفسية نهاية كل سطر بدلالة صوتية للياء الهوائية الجوفية العميقة التي تمتد عبر الصدر وتستغرق نفسا عميقا من الهواء مع انسيابها من الصدر إلى الشفتين المنفرجتين دون عائق يعترض طريقها، في (الضمير _ صغير _ كبير) وكذلك صوت الألف الطويلة (ما عراها _ الغبار) وبينها دوال (برحلة لهوٍ!) تحكي أصواتُه الحالةَ وتجسدها تجسيدا يتساوق مع طبيعة الحدث، فالرحلة الشاقة بما فيها من لهو ومرح وتعب تقتضي حركة ترهق الجسم ، تؤدي إلى انقطاع النفس وعدم القدرة على مد النفس بالصوت وبهذا نجد كلمة لهو أشبه بتنهيدة تصاحب الإرهاق الجسدي والنفسي ، وتشي بتهدج الأنفاس، ثم يدور المحور دورة أخرى بانطلاقة جديدة تبين خطورة الإغراءات ، ويسعى الشاعر إلى إنقاذه من وهدة السقوط في أحابيلها وفخاخها وإغراءاتها السابقة، بحيث ينجو سارية منها نجاة عجيبة، ومع ذلك يسقط في بئر، حيث يقول الشاعر:

وتنجو بأعجوبة من ذئاب الجبال

وترفع رأسك نحو السماء

أراك تحدق من قعر بئرٍ

و تأتي إليك بإغراء أنثى...

تمد يديها...

-إليها... إليها!!

-أتمضي إليها؟!

- ولست أنادي: إليها إليها!!

فهذي الذئاب تكبل صوتي

وتنفخ في رئتيها!!

وتعطيك صوتي على شفتيها

وينبض في مقلتيها بريقي

فحاذر صديقي! (١)

يبدأ المنحنى في المقطع بلحظة النجاة العجيبة من الذئاب المفترسة التي تتربص به وتطارده، فيسقط خلال محاولاتها في بئر عميقة، وتستغل لحظة سقوطه بالإغراء من جديد فيقف أمام مغريات تتزيا بزي شهوة أنثوية، مشدوها حائرا قلقا ، تتجاذبه الرغبة والخوف، أيمد يده إليها لتنشله إلى حيث السقوط الحقيقي أم يقاومها بقوة ، ويرفض مغرياتها، وهنا يأتي صوت الشاعر في صرخة استنكار واستغراب يعمقها الدال المتكرر (إليها إليها !!) الذي يشي بإلحاح عجيب على أن تستحوذ (الشهوات/الرمز) (الدنيا/ المغريات) على سارية بعد صبره وجهاده وتمسكه بدعوته، بما يحمله الدال من صوت الوجع في الهمزة الحنجرية التي تستحوذ على غصة النبر، يليها صوت اللام التي تتوسط بين اللين والشدة ثم صوت الهاء الحلقية المهموسة التي تحكي صوت تنهيدة عميقة يزيد في طولها صوت الألف الهوائية الطويلة، ومن ثم يأتي الاستفهام (أتمضي إليها) ليعمق الاستنكار وأجواء الاستغراب والدهشة كأنه صرخة جريح يذبحه الأسى والحرص لأنه يدرك المصير ويعرف سوء المنقلب لو استجاب سارية للمغريات والشهوات الدنيوية،ويأتي قول الشاعر(ولست أنادي إليها) استقراء، واستكناها، وتوقعا لمحاولة المغريات التي تتقمص صوته وصوت المثقفين؛ لتنادي إليها على لسانهم، موضحا أن الخطاب الإعلامي يحاول تزييف الحقائق وقلب المفاهيم في حرب نفسية تهدف إلى جر سارية وأمثاله إلى وهدة السقوط والانحراف، في ظل تكبيل الصوت الحقيقي للكلمة الصادقة المعبرة عن قيم الحق، مع نفخ وتضخيم لأصوات الزيف والمغريات، ويأتي قوله (فحاذر صديقي) استكمالا لمنحنى الدائرة، يبدأ منحنى جديد في قوله:

---

(١)"شهوة الفرح" ص٦٩/٧٠

ونبحث عنك بليلة عتمة

"إلى أين تمضي؟"

وهذا الظلام يلف المكان!

أتختار حلواً وتترك مراً؟!

وخلف الحلاوة ذل الزمان؟!

أتطرح هذا الجواد وتمضي أسيراً؟!

أتشكو أساك لفرخ الحمام؟!(١)

ينطوي امتداد الخيط على معنى البحث والتساؤل الاستنكاري الحائر ، وبيان عاقبة الاختيار المنطوي على استسلام لشهوة عاجلة (الحلاوة) يأتي بعدها ذل ومهانة، ونبذ لمعالم العزة والكرامة (الجواد) ولجوء للضعفاء (فرخ الحمام) وتعبير عن الأسى والألم المتوقع ثم يمتد الخيط باستدارته غير المكتملة في قول الشاعر:

تقدم... وقاوم

قليلاً من الزيت واقدح شرارك

ولكن حذار انتحارك!

ولكن حذار تمس يداك دماءك!

فهذي الكواكب رغم الظلام ستشرق يوماً...

وتأتي إليك لتحمي ذمارك...

وتأسو جراحك...

وتِشعل ناراً... وتأخذ ثارك! (١)

---

(١)"شهوة الفرح" ص٧١

يوغل المنحنى في مسارب القصيدة وتعرجاتها الملتوية، مازجا بين التقدم/المقاومة والحذر/اليقظة، والدعوة إلى أمل بنصر مؤزر ومؤازرة وأخذ بالثأر يشفي الغليل، وتسهم صوت طرقات القاف والكاف في دوال المقطع (تقدم. قاوم. قليلا . اقدح . ستشرق) (شرارك . لكن. انتحارك. لكن . يداك . دماءك . الكواكب. إليك . ذمارك . جراحك . ثارك) في إثراء الإيقاع المصاحب لحالة القلق والتوتر بما يشبه الموسيقى التصويرية بطرقات تتفاوت في توقيعها بين القوة في صوت القاف والخفوت في صوت الكاف، لتصور الحالة وتثير أجواء الترقب مفسحة المجال لتسويغ طلب الشاعر (تقدم.. وقاوم) ثم يمتدّ المقطع ليشكل طولا في المنحنى نفسه في إطار القصيدة حيث يقول الشاعر:

تقدم...

ولكن لتأخذ حذارك!!

على غابة الشوك تحبو؟!

وتهمي الدموع تبل جراحك...

وتلعق شوكاً

وتمضغ صبراً

ولكن صديقي ستأكل تمراً

وتطعم تيناً صغارك!

فتفسير رؤياك يعطيك ذلك! (٢)

المقطع تفسير لرؤيا رآها (سارية/النموذج) ، حيث يرى فيما يرى الحالمون أنه يمشي على غابة من الشوك كثيفة ، ودموعه تسيل تبلل جراحه النازفة ، وتفسيرها لدى الشاعر أن صبره وثباته هي لحظة انتصار مؤزر سيعود عليه، وعلى أهله، وأبنائه، بخير عميم تجسد في صورة

---

(١)"شهوة الفرح" ص ٧٢/٧١

(٢)"شهوة الفرح" ص ٧٣/٧٢

(ستأكل تمرا/ وتطعم تينا صغارك) بما تحمله من دلالات العودة للوطن السليب، وهو يقدم مسوغا جديدا من مسوِّغات التفاؤل والصمود والتقدم في الفعل المقاوم، يجاهر بعدها بشكل أكثر إلحاحا وتخصيصا ووضوحا ، خصوصا وقد ابتدأ المقطع بدال (تقدم) الذي يربطه بمنحنى الخيط السابق، ملحا على توكيد طلب التقدم والمقاومة، في المقطع التالي حيث يقول:

فصوب رصاصك!

وهات حريقاً وراء حريقِ

ولغِّم شفاه الطريقِ

وراء الجبال وعند المضيقِ

وحاذر صديقي!!

وحاذر صديقي!! (١)

يستخدم الشاعر الفاء العاقبة ليسرع عملية التصويب في الخيط النهائي من القصيدة؛ ليكمل طرفي اللولب/ القصيدة، بطلب إشعال نار الثورة بتحديد وسائلها المتاحة، وأولوياتها – مع الحذر والترقب والاحتياط – لتكون النتيجة مشرقة ومشرِّفة، وفي خلال تعرجات القصيدة، والتواءاتها شكَّل دال (حاذر) رابطا قويا يجمع بينها على امتداد المنحنيات طولا وقصرا مع تدفق الحالة الشعورية.

---

(١)"شهوة الفرح" ٧٣

الفصل الثالث

بنية الإيقاع

الفصل الثالث: بنية الإيقاع

الموسيقى الخارجية

تؤثر الموسيقى تأثيرا فعَّالا في بلورة التشكيل الجمالي للنصِّ الشعري، حيث تتضافر الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، ويكون محبباً إلى النفس الإنسانية، التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها.

وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من جوانية النسق المشكِّل للدوال التعبيرية، بكافة مجالاته بدأ بتضام الصوت إلى الصوت، مرورا بتعانق الكلمة والكلمة، وانتهاء بتشابك الجملة والجملة، مع ما ينضاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية "حيث تكون مادتها اللغة :"صوتا ومعنى" محاور استبدالية، تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما"(1).

ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، ينتج الإيقاع الشعري المموسق، الذي يثير النفس البشرية، ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي شدة ولينا، والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى، يضفي إلى عناصر التشكيل قوة جمالية، يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها، التي تُنَظِّمُ الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية، وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سَبْرَ أغواره السحيقة واستكناه أسرارها.

وبذلك تعتبر الموسيقى "وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبِّر عنهُ؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل

---

(1) رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف،الإسكندرية، ط١٩٩٥، ص١٩٩

الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها"([1]). ولم تفلت الأمة العربية على امتداد عصورها من سلطان الإيقاع الشعري، وما زالت الأجيال منكبة عليه توقع مشاعرها في أنساق موسيقية تعزف فيها أعذب الألحان مستخدمة إيقاع الشعر وأوزانه، "وتعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لارتباطها ارتباطا أوثق بالانفعال الشعري، فهي من ثم الإطار الانفعالي للغة الشعري"([2])

وتكون براعة الشاعر في قدرته على صياغة قالبه الشعري، مازجا فيه بين كافة الإمكانيات التصويرية المكانية حيث تشكيل الصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني متمثلا في التوقيعات النَّغمية التي تثري الدلالة وتعمقها، بإيحاءاتها الثرية المتنوعة، التي تتضافر مع كافة الإمكانيات لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي، "إن الإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة، وما يجاورها،وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم"([3]) والشاعر ينجح بقدر ما يستطيع تفعيل دور الموسيقى الخارجية بإيقاعاتها المميزة، في الوقت ذاته الذي يستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية.

"والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر، وهما يمثلان الجانب البارز فيه"([4]) لذلك تعاقبت الأجيال في الأمم على التلذذ بإيقاع الموسيقى الخارجية وتفننت في تشكيلها، مع التلذذ بالتصوير والإيقاع الداخلي المؤسس على عناصر التناسب والتناسق والانسجام والتباين، لتتشكل منظومة زمنية، موزعة توزيعا إيقاعيا يشد المتلقي ويطربه. كما يطربه سماع النغم الموسيقي معزوفا على إحدى الآلات "فالوزن الشعري يناظر الإيقاع الموسيقي فالأول تعاقب

([1]) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ط١٩٧٧،ص١٦٢

([2]) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت،ط٣، ١٩٨٤م، ص١٦١

([3]) محيي الدين اللاذقاني، القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول،المجلد ١٦،ع/١، صيف ١٩٩٧، ص٤٤

([4]) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٢١٤

منتظم للحركات والسكون ممثلة في الحروف المتحركة والساكنة، والثاني تعاقب منتظم أيضا للمتحركات والسواكن ممثلا في النغم"([١])

ولما كان الوزن والقافية هما المظهر الخارجي المميز للشعر، فستبدأ الدراسة الحالية منهما ثم تتفرع إلى مقاربة عناصر الإيقاع الأخرى.

ستتبع الدراسة مجموع ما كتب الشاعر من قصائد موزعة على مجموعاته الشعرية الثلاثة: شروخ في جدار الصمت، وشهوة الفرح، وجرح لا تغسله الدموع، بتحديد عدد القصائد في كل مجموعة، وببيان الوزن الشعري لكل قصيدة من القصائد التي بلغ عددها اثنتين وعشرين ومائة، موزعة على النحو التالي: ثلاث وأربعون قصيدة في مجموعة شروخ في جدار الصمت، وخمس وعشرون قصيدة في شهوة الفرح، وأربع وخمسون قصيدة في مجموعة جرح لا تغسله الدموع، ثم تحويل البيانات إلى جداول يلي كل جدول رسم بياني يحدد النسب المئوية. مع مقاربة تحليلية توضح البيانات الإحصائية التي تستخلصها الدراسة الحالية.

أولا : إحصاء أوزان القصائد العمودية

جدول(١)

يحدد وزن كل قصيدة من قصائد مجموعة شروخ في جدار الصمت

شروخ في جدار الصمت			
مسلسل	**القصيدة**	**التفعيلة أو البحر**	**ملاحظات**
١	**الوداع**	**مجزوء الرمل**	
٢	**فافهموها إن عقلتم**	**الرمل**	**عروض وضرب تامان**
٣	**لا نامت أعين الجبناء**	**مجزوء الرمل**	

([١]) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٢٥١

مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
٤	سطور من الدم	الكامل	
٥	رسالة شهيد	الكامل	
٦	يا عيد عذرا	الرمل	عروض وضرب تامان
٧	الموت أشرف	الكامل	
٨	سنابل البقاء	الرمل	عروض وضرب تامان
٩	كبرياء	الرمل	عروض وضرب تامان
١٠	ثورة الأزهار	مجزوء الكامل	
١١	قسم	الخبب	
١٢	الوعد	الكامل	
١٣	النفير	المتقارب	
١٤	قابيل يخدعه السراب	مجزوء الكامل	
١٥	السفر الأخير	مجزوء الكامل	
١٦	الدم المعذب	الكامل	
١٧	مرثية الصوت والصورة	فعلن	
١٨	يا ايها الفرح	مجزوء الكامل	
١٩	الحرف والقيود	مجزوء الكامل	
٢٠	دعوني أغني	فعولن	

مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
٢١	سأبكي غدا	المتقارب	
٢٢	يا قدس	الكامل	
٢٣	زمن الرمادة	مجزوء الكامل	
٢٤	الجرح واللهيب	مستفعلن	
٢٥	حلم يتململ	فعلن	
٢٦	الله أكبر	مجزوء الكامل	
٢٧	أين مواكب الفرسان	مجزوء الوافر	
٢٨	لا قبر ولا دار	مجزوء الوافر	
٢٩	الفجر الوضيء	الكامل	
٣٠	وجع الشعراء	الكامل	
٣١	يا نور	الكامل	
٣٢	على هامش العمر	المتقارب	
٣٣	رسالة إلى شامير	الكامل	
٣٤	شروخ في جدار الصمت	مفاعلتن	
٣٥	سيف الكرامة	الكامل	
٣٦	أمي	الخبب	
٣٧	هنا النقب	مفاعلتن	

مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
٣٨	شيماء أغنيتي	مفاعلتن	
٣٩	ملائكة في الخيمة	الخبب	
٤٠	لم يقتلوك	متفاعلن	
٤١	يا أيها الفرسان	مستفعلن	
٤٢	عتاب	فاعلاتن	
٤٣	مرثية على ألحان الفرح	متفاعلن	

جدول (٢)

يحدد وزن كل قصيدة من قصائد مجموعة شهوة الفرح

شهوة الفرح			
مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
١	نحن الفجر	مجزوء الوافر	
٢	صباح الموت	مفاعلتن	
٣	محاكمة طارق بن زياد	الرجز	
٤	الصمت الجديد	مستفعلن	
٥	ما زال يعقوب ينتظر	الخبب	
٦	ناقة الرسول	مستفعلن	
٧	أمواج الحب	الرمل	

مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
٨	سلبية أحبها!	مجزوء الكامل	
٩	لماذا الآن؟!	مجزوء الوافر	زيادة ساكن
مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
١٠	إصرار	مستفعلن	
١١	عشق	فعلن	
١٢	غربة البحار	رجز	
١٣	شماعة	مستفعلن	
١٤	فلسطين	متفاعلن	
١٥	يا شهوة الفرح!!	متفاعلن	
١٦	سارية على مفترق طرق	فعولن	
١٧	برقية نوح تصل في موعدها!	متفاعلن	
١٨	دماء على غصن الشوك	المتقارب	
١٩	الشاطر حسن	فعلن	
٢٠	وهم	متفاعلن	
٢١	لو كان الفقر رجلاً	فعولن	
٢٢	لماذا؟	فعولن	
٢٣	شمعة.	مستفعلن	

٢٤	**الحقيقة**	**فعلن**	
٢٥	**أذكر يوماً**	**فعلن**	

جدول (٣)

يحدد وزن كل قصيدة من قصائد مجموعة جرح لا تغسله الدموع

جرح لا تغسله الدموع			
مسلسل	**القصيدة**	**التفعيلة أو البحر**	
١	**هاجر**	**فعلن**	
٢	**"ما أُخذ بالقوة..."!**	**فعولن**	
٣	**فارس**	**فعلن**	
٤	**بعاث**	**فعلن**	
٥	**قيس بن الملوح**	**فعولن**	
٦	**قيس يواصل الهذيان**	**مفاعلتن**	
٧	**ليلى تخرج عن صمتها**	**الكامل**	
٨	**قيس على حافّة الجنون!!!**	**الكامل**	
٩	**الموت الأوعى!**	**فعلن**	
١٠	**حكاية إرهابي!**	**مجزوء الكامل**	
١١	**أمةٌ مكبلةٌ وشيخٌ طليق!**	**متفاعلن**	
١٢	**كن ما أردت**	**متفاعلن**	

مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
١٣	إنّا نراك!	متفاعلن	
١٤	الرنتيسي	فعلن	
١٥	جرحٌ لا تغسلهُ الدموع!!	الكامل	
١٦	هل في غزة أطفال؟!	فعلن	
١٧	مريم الفلسطينية !!	مستفعلن	
١٨	النورس	مفاعلتن	
١٩	المغرب العربي!	الكامل	
٢٠	قولوا لأمي!!	متفاعلن	
٢١	طاووس!!!	المتقارب	
٢٢	نحبك!!!	فعولن	
٢٣	هي الأفراح	مجزوء الوافر	
٢٤	صداقة!!	متفاعلن	
٢٥	سأهرب!!	فعولن	
٢٦	شاحنـة!!	فعولن	
٢٧	وجع البعاد!	الكامل	
٢٨	سلسبيل	فعولن	
٢٩	هولكوست!!	متفاعلن	

مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
٣٠	هم والأوطان !!	فعلن	
٣١	تقسيم!!	فاعلاتن	
٣٢	وطن المواجع	متفاعلن	
٣٣	ليت أني !!!	فاعلاتن	
٣٤	زعيم !!	مفاعلتن	
٣٥	فلنغنِ !	فاعلاتن	
٣٦	حب لا يغيب	فاعلاتن مستفعلن	
٣٧	يُروى أنّ...!	فعلن	
٣٨	سلام	فعولن	
٣٩	(أخّ)...!	متفاعلن	
٤٠	القرآن الكريم	الكامل	ترفيل
٤١	الجامعة الإسلامية	الخبب	
٤٢	إيمان	الخبب	
٤٣	أوائل	كامل	تذييل
٤٤	خربشات طفولية	الخبب	
٤٥	ما زلنا في رمضان!	فعلن	
٤٦	ابتهال	فاعلاتن	

مسلسل	القصيدة	التفعيلة أو البحر	ملاحظات
٤٧	**ترانيم السحر!**	**الخبب**	
٤٨	**يا رب !!**	**فعلن**	
٤٩	**محار اللؤلؤ**	**فعلن**	
٥٠	**مصير رسالة حب**	**فعلن**	
٥١	**قارورة العطر ما زالت تفيض!**	**مستفعلن مفاعلتن**	
٥٢	**بلور التحدي**	**الوافر**	
٥٣	**منٌ وسلوى**	**المتقارب**	
٥٤	صباح الخير يا أحلام!!	الوافر	

رصدت الجداول الإحصائية الثلاثة السابقة وزن كل قصيدة من القصائد التي نظمها الشاعر، في إطار تشكيل صورته الشعرية الإيقاعية، كما رصدت الزيادات التي أضافها الشاعر على البحور الخليلية، وسجلتها في قائمة الملاحظات في كل جدول، لتتبع مسار التشكيل الموسيقي بدقة خلال عملية المقاربة والتحليل كما سيتضح من الجداول التالية.

جدول رقم (٤)

يبين عدد القصائد في كل مجموعة شعرية

شروخ في جدار الصمت		شهوة الفرح		جرح لا تغسله الدموع		مجموع
٤٣ قصيدة		**٢٥ قصيدة**		**٥٤ قصيدة**		**١٢٢**
عمودي	تفعيلة	عمودي	تفعيلة	عمودي	تفعيلة	
٣٢	١١	٨	١٧	١٧	٣٧	١٢٢

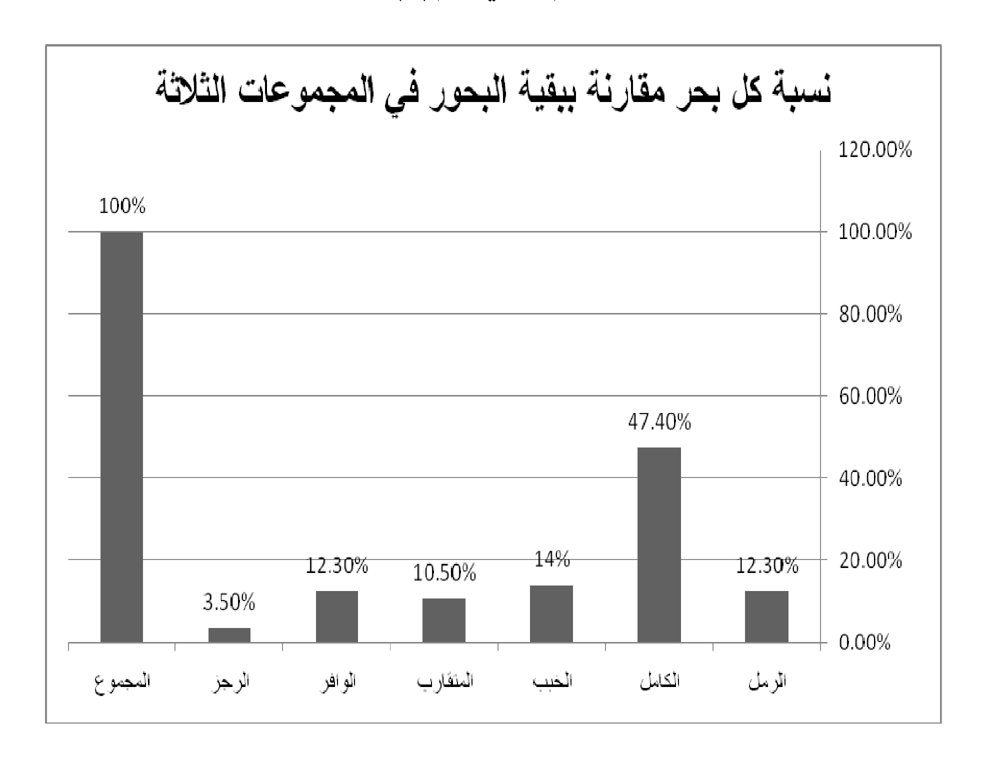
يتضح من الجدول السابق أن مجموع قصائد الشاعر بلغ في المجموعات الشعرية الثلاثة، اثنتين وعشرين ومائة قصيدة، شملت المجموعة الأولى (شروخ في جدار الصمت) ثلاثا وأربعين قصيدة، منها اثنتان وثلاثون قصيدة من الشعر العمودي، وإحدى عشرة قصيدة من شعر التفعيلة، وشملت المجموعة الثانية (شهوة الفرح) خمسا وعشرين قصيدة، ثماني قصائد منها عمودية، وسبع عشرة قصيدة من شعر التفعيلة، وشملت المجموعة الثالثة (جرح لا تغسله الدموع) أربعا وخمسين قصيدة، منها سبع عشرة قصيدة من الشعر العمودي، وسبعا وثلاثين قصيدة من شعر التفعيلة.

وسيوضح الجدول التالي والرسم البياني الذي يليه عدد مرات استخدام كل بحر من البحور الشعرية التي وظفها الشاعر لتشكيل صورته الموسيقية:

جدول رقم (٥)

البحر	يبين عدد مرات استخدام كل بحر في كل مجموعة شعرية								
	شروخ		**شهوة الفرح**		**جرح**		**مجموع**		النسبة العامة
	تام	**مجزوء**	**تام**	**مجزوء**	**تام**	**مجزوء**	مجموع	**النسبة**	
الرمل	٤	٢	١	٠	٠	٠	٧	%١٢.٣	%٥.٧٣
الكامل	١١	٧	٠	١	٧	١	٢٧	%٤٧.٤	%٢٢.١٣
الخبب	٣	٠	١	٠	٤	٠	٨	%١٤	%٦.٥٥
المتقارب	٣	٠	١	٠	٢	٠	٦	%١٠.٥	%٤.٩
الوافر	٠	٢	٠	٢	٢	١	٧	%١٢.٣	%٥.٧
الرجز	٠	٠	٢	٠	٠	٠	٢	%٣.٥	%١.٦
المجموع	٢١	١١	٥	٣	١٥	٢	٥٧	100%	%٤٦.٦١

رسم بياني رقم(١)



يتضح من الجدول أن الشاعر استخدم في تشكيل صورته الموسيقية ستة من بحور الشعر العربي بنسب متفاوتة هي: الرمل الذي استخدم سبع مرات، بنسبة ١٢.٢% من الأوزان العمودية التي استخدمها ، وبنسبة ٥.٧٣% مقارنة مع مجمل أوزان الشعر العمودي، وشعر التفعيلة التي استخدمها، والبحر الكامل الذي استخدم اثنتين وعشرين مرة، بنسبة ٤٧.٣% من مجمل الأوزان العمودية التي استخدمها، والخبب الذي استخدمه خمس مرات، بنسبة ١٤% من مجمل البحور التي استخدمها، وبنسبة ٦.٥٥% من مجمل الأوزان التي استخدمها، والبحر المتقارب الذي استخدمه ست مرات، بنسبة ١٠.٥% من الأوزان العمودية التي استخدمها، وبنسبة ٥% من مجمل الأوزان التي استخدمها، والبحر الوافر الذي استخدمه سبع مرات بنسبة ١٢.٢% من مجمل البحور التي استخدمها، وبنسبة ٥.٧% من مجمل الأوزان التي استخدمها، وبحر الرجز الذي استخدمه مرتين بنسبة ٣.٥% من مجمل البحور التي استخدمها، وبنسبة ١.٦% من مجمل الأوزان التي استخدمها.

وجاء ترتيب استخدام البحور من حيث النسبة على النحو التالي الكامل، في المرتبة الأولى بنسبة ٤٧.٤% والخبب في المرتبة الثانية بنسبة ١٤%، والرمل والوافر في المرتبة الثالثة

لكل منهما بنسبة ١٢.٣%، بنسبة ١٢.٣%، ، والمتقارب في المرتبة الخامسة بنسبة ١٠.٥%، والرجز في المرتبة السادسة بنسبة ٣.٥%.

وفي الجدول التالي توضيح لنسب استخدام كل بحر من البحور الشعرية من الناحية الكمية، مقارنة مع استخدام باقي البحور في كل مجموعة:

جدول رقم(٦) يبين استخدام البحور في كل مجموعة ونسبتها المئوية

النسبة المئوية لكل بحر في كل مجموعة								
	شروخ		**شهوة الفرح**		**جرح**			
البحر	عدد	نسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة	مجموع	**النسبة**
الرمل	٦	١٣.٩%	١	٤%	٠	٠	٧	١٢.٣%
الكامل	١٨	٤١.٨%	١	٤%	٨	١٤.٨%	٢٧	٤٧.٤%
الخبب	٣	٦.٩%	١	٤%	٤	٧.٤%	٨	١٤ %
المتقارب	٣	٦.٩%	١	٤%	٢	٣.٧٠%	٦	١٠.٥%
الوافر	٢	٤.٦٥%	٢	٨%	٣	٥.٥٥%	٧	١٢.٣%
الرجز	٠	٠	٢	٨%	٠	٠	٢	٣.٥%
المجموع	٣٢	٧٤.٤%	٨	٣٢%	١٤	٢٥.٩%	٥٧	١٠٠%

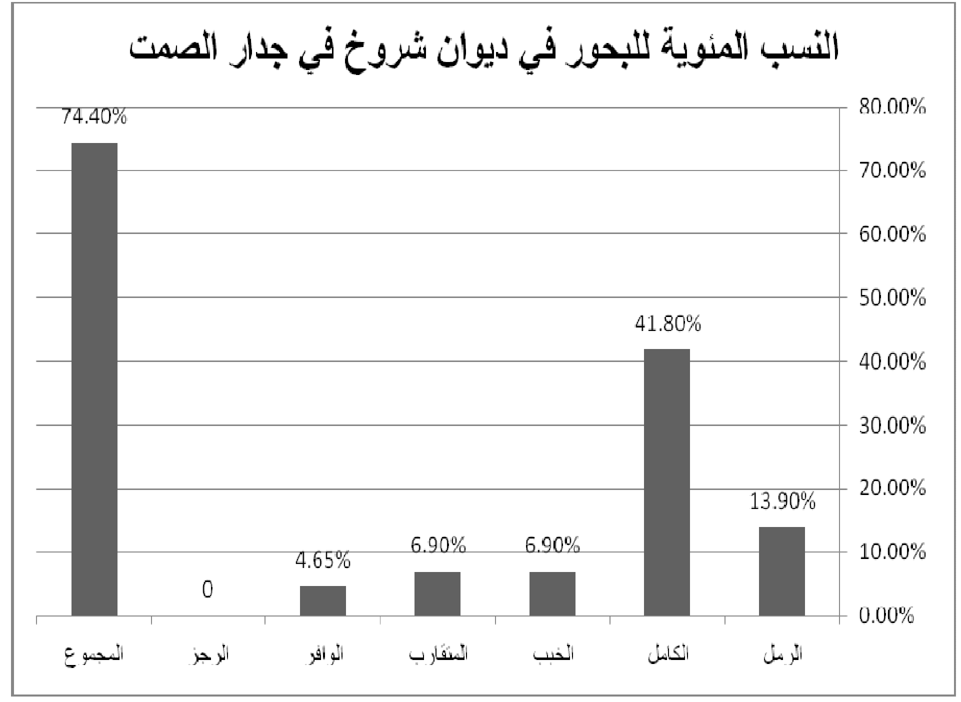
ملاحظة:

١- تم احتساب النسبة المئوية لكل بحر داخل مجموعته الشعرية مقارنة بعدد البحور العمودية المستخدمة.

٢- تم احتساب النسبة العامة لاستخدام البحر بمقارنته بعدد مرات استخدام الوزن العمودي في القصائد التي بلغ مجموعها في المجموعات الشعرية الثلاثة، سبعا وخمسين قصيدة.

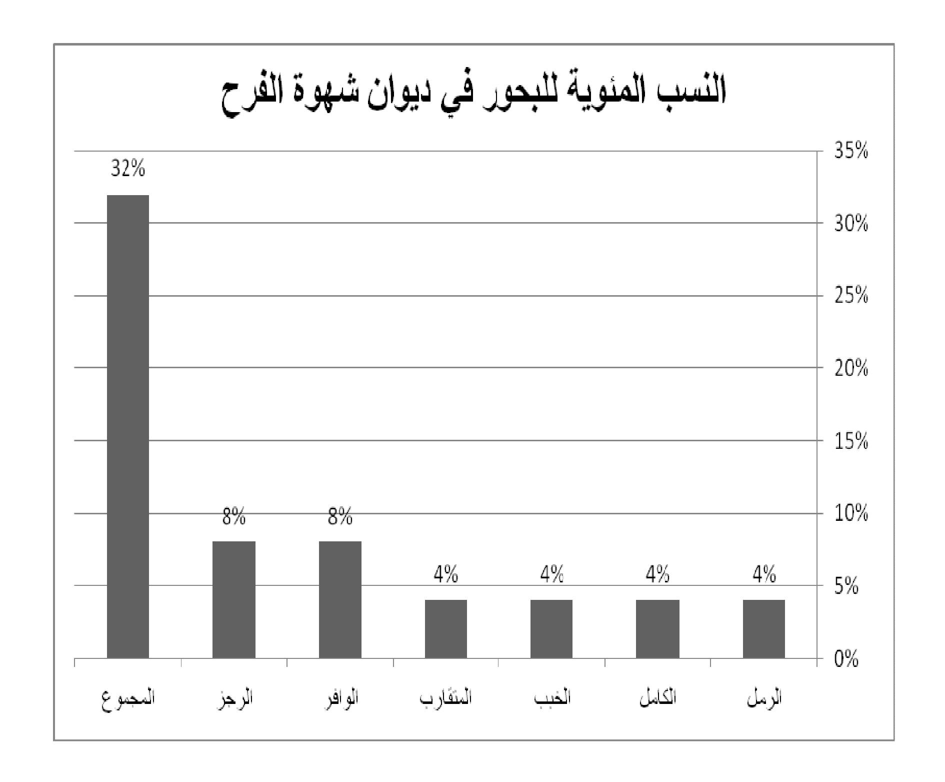
يتضح من الجدول أن الشاعر استخدم ستة من بحور الشعر العربي، هي(الرمل، والكامل، والخبب، والمتقارب، والوافر، والرجز) بنسب متفاوتة، حيث تختلف نسبة استخدام البحر الواحد عن باقي البحور التي استخدمها، في كل مجموعة من المجموعات الشعرية الثلاثة على النحو المبين في الرسومات البيانية الثلاثة التالية:

رسم بياني رقم (٢) يبين نسبة البحور في المجموعة الأولى



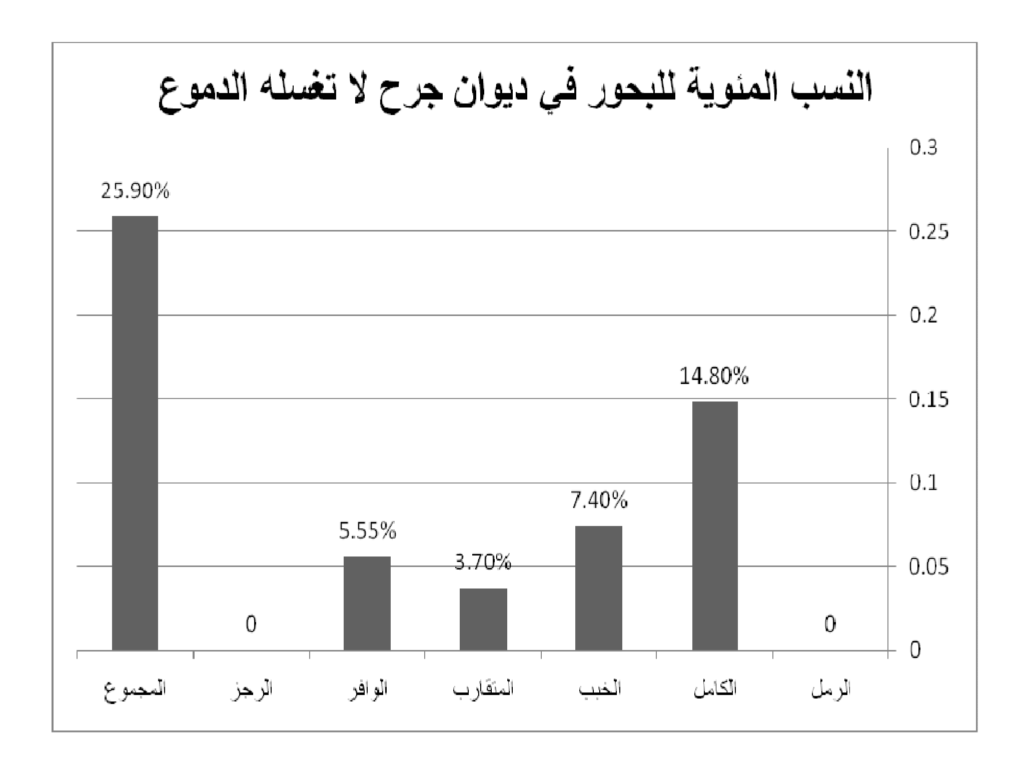
يتبين من الرسم البياني أن الشاعر استخدم خمسة فقط من بين البحور التي استخدمها في شعره، داخل المجموعة الشعرية الأولى (شروخ في جدار الصمت) حيث استخدم بحر الرمل بنسبة ١٣.٩٠%، وبحر والكامل بنسبة ٤١.٨٠%، وبحر والخبب بنسبة ٦.٩٠%، وبحر المتقارب بنسبة ٦.٩٠%، وبحر والوافر بنسبة ٤.٦٥%، ولم ترصد الدراسة أي استخدام لبحر الرجز في هذه المجموعة، وفي الرسم البياني التالي بيان لنسب البحور في المجموعة الثانية (شهوة الفرح)

رسم بياني رقم (٣) يبين نسبة البحور في المجموعة الثانية



يتبين من الرسم البياني أن الشاعر استخدم ستة بحور وهي التي استخدمها في شعره، داخل المجموعة الشعرية الثانية (شهوة الفرح) التي بلغ عدد قصائدها خمسا وعشرين قصيدة، حيث استخدم بحر الرمل بنسبة ٤%، وبحر والكامل بنسبة ٤%، وبحر الخبب بنسبة ٤%، وبحر المتقارب بنسبة ٤%، وبحر والوافر بنسبة ٨%، وبحر الرجز بنسبة ٨% هذه المجموعة، والملاحظ ارتفاع نسبة استخدام كل من الوافر والرجز في هذه المجموعة، وتساوي النسبة بين بقية البحور، كما يلاحظ انخفاض نسبة استخدام البحر الكامل مقارنة مع نسبته في المجموعة الأولى، كما يشهد الجدول بارتفاع نسبة الرجز حيث لم تسجل له نسبة في الاستخدام في المجموعة الأولى، ولا في المجموعة الثالثة، كذلك شهدت المجموعة ارتفاع في نسبة استخدام البحر الوافر مقارنة بالمجموعتين الأولى والثالثة، كما سيتضح من الرسم البياني التالي:

رسم بياني رقم (٤) يبين نسبة البحور في المجموعة الثالثة



يتبين من الرسم البياني أن الشاعر استخدم في المجوعة الشعرية الثالثة جرح لا تغسله الدموع) التي بلغ عدد قصائدها أربعا وخمسين قصيدة، أربعة فقط من مجموع البحور التي استخدمها سابقا، وهي الكامل بنسبة ١٤.٨٠%، بحور والخبب بنسبة ٧.٤٠%، والمتقارب بنسبة ٣.٧٠%، والوافر بنسبة ٥.٥٥%، ولم تسجل الدراسة استخداما لبحر الرمل وبحر الرجز في هذه المجموعة.

يلاحظ من تحليل الجداول والرسوم البيانية السابقة ما يلي:

١- اقتصار الشاعر على ستة من البحور الخليلية.، استخدمها مجتمعة في المجموعة الشعرية الثانية، واستثنى الرجز من المجموعة الأولى، والرمل والرجز من المجموعة الثالثة.

٢- اقتصر الشاعر على استخدام البحور الصافية من بين البحور الخليلية، ولم تسجل الدراسة أي استخدام للبحور الخليلية المركبة في المجموعات الشعرية الثلاثة المنشورة.

٣- أكثر الشاعر من استخدام البحر الكامل الذي حصل على أعلى نسبة مقارنة بباقي البحور، ولعل ذلك راجع إلى الإمكانات الصوتية التي توفرها مقاطع البحر الكامل بشقيه التام والمجزوء، فتفعيلته التامة متفاعلن تتكون حسب النظام المقطعي من خمسة مقاطع هي (م/ ت/

فا/ ع/ لن) ثلاثة منها قصيرة ،ومقطعان طويلان، وبجمع عدد المقاطع في شكله التام ينتج ثلاثون مقطعا في البيت الشعري الواحد، قد تنقص مع وجود بعض الزحافات والعلل المستخدمة، كالحذذ والإضمار في عروضه وضربه، حيث تتحول التفعيلة بالحذذ إلى (متفا) تساوي نغمة (فعلن) بحركات ثلاث ينتج عنها ثلاثة مقاطع اثنان قصيران وواحد طويل، كما أنَّ الشكل المجزوء من البحر الكامل –وقد استخدمه الشاعر– فيه نغم متدفق متراقص يزداد إيقاعه انسيابا بوجود التذييل والترفيل في ضربه، حيث تصير بالتذييل آخر تفعيلة في عجز البيت وهي الضرب (متفاعلان) حيث تنتهي بمقطع بالغ الطول، أما بالترفيل فتصير (متفاعلاتن) حيث تزيد مقطعا طويلا في نهاية البيت فيتكون ستة مقاطع فيه، ومع هذه المقاطع المتجانسة في نقراتها وتوزيعها الزمني، ينساب الإيقاع فيه ويتدفق تدفقا تطرب له الآذان، فهذا البحر مما أكثر الشعراء في العصر الحديث من النظم عليه وهو كما يقول عبد الله الطيب عنه "من الأبحر الذلل، ونظمهم فيه كثير، وطوالهم منه لا تكاد تحصى"([1])

٤- حظي كل من بحر الرمل والبحر الوافر بنسبة متحدة في الاستخدام، ولكل من هذين البحرين مزية تختلف عن مزية صاحبه، أما الرمل فهو كما يقول عنه عبد الله الطيب" وموسيقا الرمل خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنة يصحبها نوع من.... [الإحساس] العاطفي الحزين في غير ما كآبة، ومن غير ما وجع، ولا فجيعة"([2]) أما الوافر ففيه جرس موسيقي مميز وهو "بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دُفعا دُفعا، كأنه يخرجها من مضخة"([3])

٥- حظي كلٌّ من الخبب وصنوه المتقارب بنسبة أقل من البحور السابقة، بما يحملان من سرعة في الإيقاع وانثيال في النغم وتدفق في الجرس وتسارع في النقرات الإيقاعية. تلاهما بحر الرجز الذي لم يكثر الشاعر من استخدامه، ومع هذا فقد نظم فيه قصائد تلتزم بقافية العجز، وليس أراجيز مزدوجة التقفية كما هو مشهور في الشعر العربي حيث أصبح اسم الأرجوزة مقترنا بذلك النظم الذي يصاغ على بحر الرجز وتتوحد في كل بيت منه قافية الصدر والعجز مع

([1]) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج/١ الكويت، ط٣، ١٩٨٩م

([2]) نفسه، ، ص ١٥٨،

([3]) نفسه، ، ص ٤٠٧

اختتامها بشطر منفرد، "والغالب على الرجز أن تلتزم القافية في كل شطر منه"([1]). وفي هذا إثبات أن بحر الرجز له إيقاع متميز يمكن توظيفه للتعبير عن المشاعر والأحاسيس كباقي البحور مع اختلاف وتنويع في إمكانات البحر الإيقاعية، بعد أن كان يقال: "التقصيد في الرجز قبيح"([2]) ولعل هذا الرأي الذي اعتمده عبد الله الطيب مبنيا على كثرة الزحافات والعلل التي تصيب الرجز بشكل يخل بإيقاعه، ويقربه من النثرية في كثير من الأحيان، حيث يمكن استعماله تاما بست تفعيلات للبيت، ومجزوءا بأربعة للبيت، ومشطورا بثلاثة لكل بيت، ومنهوكا بتفعيلتين أو تفعيلة لكل بيت، كما يمكن أن تصير "مستفعلن مستعلن(مفتعلن)، ومفعولن، ومتعلن وفَعَلَتُن وفعولن"([3])، أما إذا تجنب الشاعر فيه تلك العلل والزحافات التي تقلق نغمه فإنه يقترب في إيقاعه إيقاعه من إيقاع البحر الكامل أحيانا.

ثانيا: إحصاء أوزان قصائد التفعيلة

جدول رقم (٧)

	شروخ		شهوة		جرح		مجموع	النسبة
التفعيلة	**#**	**%**	**#**	**%**	**#**	**%**		
فعولن	**١**	**%٢.٣**	**٣**	**%١٢**	**٧**	**%١٢.٩**	**١١**	**%١٦.٩**
فعلن	**٢**	**%٤.٦**	**٤**	**%١٦**	**١٢**	**%٢٢.٢**	**١٨**	**%٢٧.٧**
مستفعلن	**٢**	**%٤.٦**	**٥**	**%٢٠**	**١**	**%١.٨**	**٨**	**%١٢.٣٠**
متفاعلن	**٢**	**%٤.٦**	**٤**	**%١٦**	**٨**	**%١٤.٨**	**١٤**	**%٢١.٥**

([1]) المرشد إلى فهم أشعار العرب، سابق، ص ٢٨٣

([2]) نفسه ص ٢٨٤

([3]) ابن جني، كتاب العروض، تحقيقي، أ.د حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص٧٧، انظر أيضا الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق، فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦، ص١٠٢/١٠٨

مفاعلتن	٣	٦.٩%	١	٤%	٣	٥.٥%	٧	١٠.٧%
فاعلاتن	١	٢.٣%	٠	٢.٣%	٤	٧.٤%	٥	٧.٦%
فاعلاتن مستفعلن	٠	٠%	٠	٠%	١	١.٨%	١	١.٥%
مستفعلن مفاعلتن	٠	٠%	٠	٠%	١	١.٨%	١	١.٥%
المجموع	١١	٢٥.٥%	١٧	٦٨%	٣٧	٦٨.٢%	٦٥	١٠٠%

ملاحظة:

١- تم احتساب النسبة المئوية للتفعيلة بمقارنتها بعدد قصائد المجموعة الشعرية الواحدة بشكليها العمودي والتفعيلي.

يتبين من الجدول السابق أن الشاعر استخدم التفعيلات إحدى عشرة مرة، بنسبة ٢٥.٥% في المجموعة الأولى، و سبع عشرة مرة بنسبة ٦٨% في المجموعة الثانية، وسبعا وثلاثين مرة بنسبة ٦٨.٢% في المجموعة الثالثة.

بلغ عدد مرات استخدام شعر التفعيلة في المجموعات الثلاثة خمسا وستين مرة، بنسبة ٥٣.٢٧%.

وفي الجدول التالي رقم (٨)، والرسم البياني رقم (٥) الذي يليه ستتبين نسبة استخدام كل تفعيلة في المجموعة الشعرية الواحدة، مقارنة بمثيلاتها في المجموعات الشعرية الأخرى.

جدول رقم (٨)

التفعيلة	**شروخ**	**شهوة**	**جرح**	المجموع	النسبة المئوية العامة
	#	**#**	**#**		
فعولن	**١**	**٣**	**٧**	**١١**	**%٩**
فعلن	**٢**	**٤**	**١٢**	**١٨**	**%١٤.٧٥**
مستفعلن	**٢**	**٥**	**١**	**٨**	**%٦.٥٥**
متفاعلن	**٢**	**٤**	**٨**	**١٤**	**%١١.٤٧**
مفاعلتن	**٣**	**١**	**٣**	**٧**	**%٥.٧٣**
فاعلاتن	**١**	**٠**	**٤**	**٥**	**%٤**
فاعلاتن مستفعلن	**٠**	**٠**	**١**	**١**	**%٠.٨١**
مستفعلن مفاعلتن	**٠**	**٠**	**١**	**١**	**%٠.٨١**
المجموع	**١١**	**١٧**	**٤٠**	**٦٥**	**%٥٣.١٢**

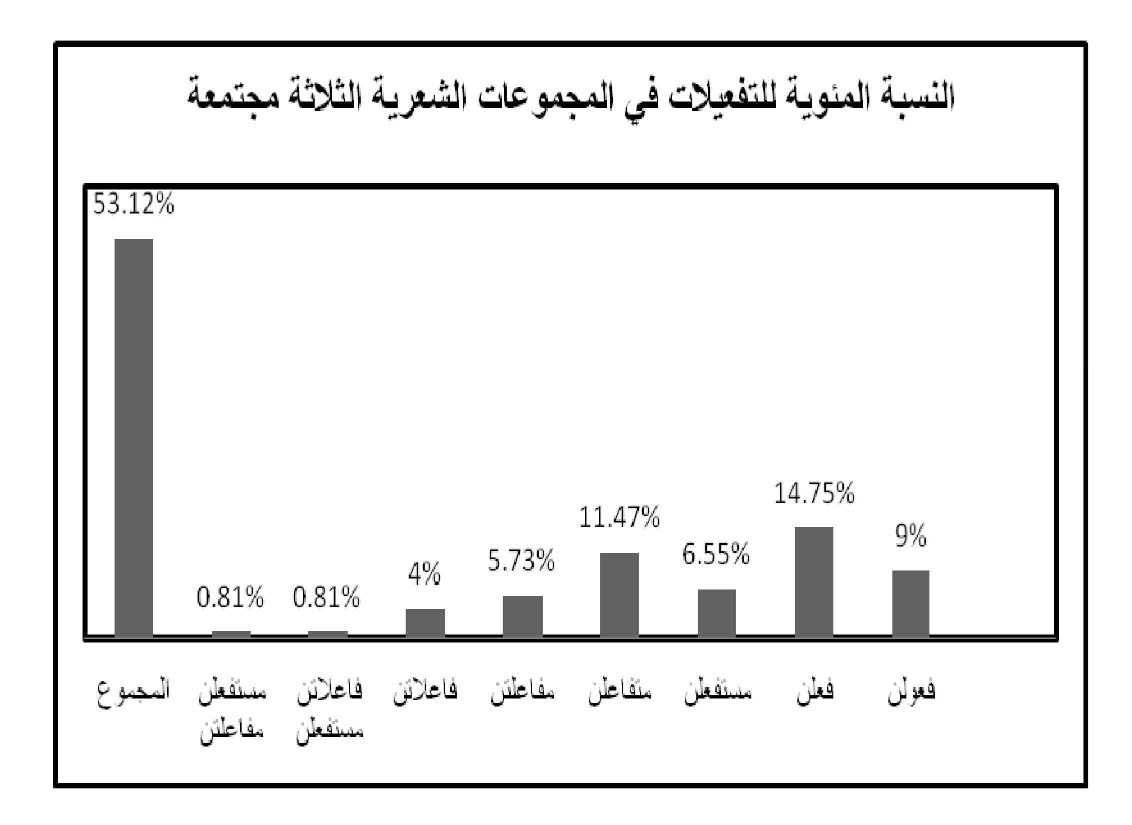
مفتاح:

التكرارات

%النسب المئوية

تم احتساب النسبة العامة للتفعيلات بالقسمة على مجموع القصائد في المجموعات الثلاثة وعددها مائة واثنتين وعشرين قصيدة.

رسم بياني رقم(٥)



- حسبت النسبة المئوية للتفعيلات بتقسيم عدد مرات استخدام كل تفعيلة على مجموع القصائد البالغ مائة واثنتين وعشرين قصيدة.

يتضح من الرسم البياني السابق أنّ الشاعر استخدم ست تفعيلات منفردة هي فعولن بنسبة ٩%، وفعلن بنسبة ١٤.٧٥%، ومستفعلن بنسبة ٦.٥٥%، ومتفاعلن بنسبة ١١.٤٧%، ومفاعلتن بنسبة ٥.٧٣%، وفاعلاتن بنسبة ٤%، وتفعلتين مركبتين هما فاعلاتن مستفعلن بنسبة ٠.٨١%، ومستفعلن مفاعلتن بنسبة ٠.٨١%.

والدراسة الحالية تتبنى رأيا يخالف ما يتناقله الدارسون، فيما يتعلق بنسبة التفعيلات إلى البحور، والسبب في ذلك أن البحور الخليلية المتوارثة تتشكل ضمن منظومة إيقاعية خاصة؛ لذا آثرت الدراسة عدم نسبة أية واحدة من التفعيلات المستخدمة في تشكيل نغم القصائد المختلفة، إلى بحر من البحور، رغم أن هذه التفعيلات تستخدم في الأساس العروضي الخليلي ضمن ميزان منظم باتساق محدد، والسبب في ذلك يرجع إلى أمرين الأول منهما: هو أن التفعيلات المنفردة هي أساس بذاتها انبنت عليه البحور، فبعضها يمكن أن يشترك في أكثر من بحر، كالتفعيلة (فاعلن) مثلا نجدها في البسيط والمديد والمتدارك، ولا تُؤْثِرُ الدِّرَاسةُ تسميتها منفردة

بتفعيلة الخبب أو المتدارك، رغم كونها أصلا في ذلك البحر؛ لأنها إنما تصبح كذلك بتناسقها وتكرارها في عدد معين؛ يشكل إيقاعا محكوما بنظام مقنن كل تغير فيه يعزى إلى تغير كمي مقنن في عدد النقرات، ولا يجوز اعتماد تغيرات اعتباطية، وإلا حكم على الوزن بالفساد، وعلى الإيقاع بالنشاز، فإن تكررت ثماني مرات سمى البحر تاما، وإن تكررت ستَّ مرات في كل بيت سمي البحر مجزوءا، مع ملاحظة أن الزحافات التي تصيبها هي نفسها التي يمكن أن تلحق بها، مع زيادات يضفيها النسق المعاصر، فالشاعر قد يحذف منها الوتد المجموع في آخرها ليبقى منها سبب خفيف متحرك فساكن فقط، وهذا ما لم يعرفه الخبب، والسبب الثاني هو كون البحور الشعرية منظمة بهندسة إيقاعية تجمع بين التفعيلات بشكل محدد حال كونها تامة أو مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة، مع تكررها بعدد ثابت في كل شكل؛ بالإضافة إلى أن تسمية التفعيلة باسم البحر الذي تكون أصلا أساسيا فيه، يُضيِّعُ الفوارق بين طبيعة الميزان العروضي الذي انبنى عليه عمود الشعر العربي إيقاعيا، وما سمي فيما بعد شعر التفعيلة، بحيث يبدو أنَّ شعر التفعيلة ما هو إلا صورة أخرى للبحور، أو امتداد طبيعي يعتمد على متغيرات ثابتة تصيب العروض والضرب- كما في الشعر العمودي- وتمنحنا أشكالاً جديدة، يمكن أن تصنَّفَ تحتَ كلِّ بحر من البحور المعروفة، وبذلك يعود الشعر إلى نفس القيود الراسخة المعهودة في الميزان العروضي، وهذا ما لجأ الشعراء إلى التخلص منه بشعر التفعيلة، كما أنه من العبث الذي لا طائل منه أن يتخذ الفرع الذي هو البحور، أصلا ويصير الأصل وهو التفعيلات فرعا، لتلك الأسباب الموضوعية آثرت الدراسة تسمية كل تفعيلة استخدمها الشاعر باسمها الحقيقي. ولكي لا يقع الخلط بين أشكال الميزان العروضي بنوعيه العمودين المقيد، ووزن التفعيلة الذي وجدت فيه مساحة من الانطلاق على مستوى عدد التفعيلات المستخدمة وعلى مستوى التغيرات التي جاز وقوعها، وكذلك القوافي التي يمكن توقيعها بشكل لم يعهده الشعر العمودي.

ستبين الدراسة من خلال الجدول التالي والرسوم البيانية التي تليه، النسبة المئوية لاستخدام الشاعر التفعيلات في كل مجموعة.

جدول يبين النسبة المئوية لكل تفعيلة في كل مجموعة شعرية

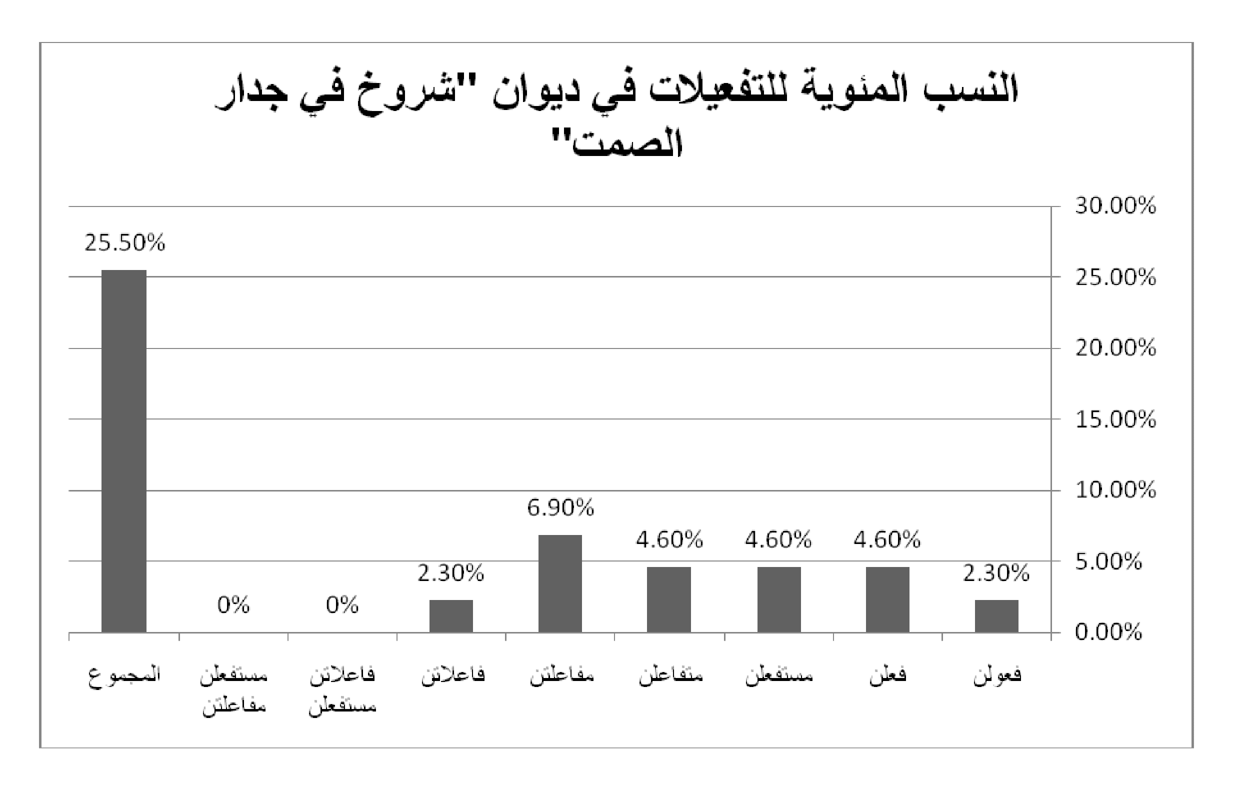
جدول رقم (٩)

	شروخ في جدار الصمت		شهوة الفرح		جرح لا تغسله الدموع	
التفعيلة	**العدد**	**النسبة**	**العدد**	**النسبة**	**العدد**	**النسبة**
فعولن	١	**%٢.٣**	٣	**%١٢**	٧	**%١٢.٩**
فعلن	٢	**%٤.٦**	٤	**%١٦**	١٢	**%٢٢.٢٢**
مستفعلن	٢	**%٤.٦**	٥	**%٢٠**	١	**%١.٨**
متفاعلن	٢	**%٤.٦**	٤	**%١٦**	٨	**%١٤.٨**
مفاعلتن	٣	**%٦.٩**	١	**%٤**	٣	**%٥.٥**
فاعلاتن	١	**%٢.٣**	٠	**%٢.٣**	٤	**%٧.٤**
فاعلاتن مستفعلن	٠	**%٠**	٠	**%٠**	١	**%١.٨**
مستفعلن مفاعلتن	٠	**%٠**	٠	**%٠**	١	**%١.٨**
المجموع	١١	**%٢٥.٥**	١٧	**%٦٨**	٣٧	**%٦٨.٥**

يتضح من الجدول (٩) أن الشاعر استخدم فعولن مرة واحدة في المجموعة الأولى وثلاث مرات في المجموعة الثانية، وسبع مرات في الثالثة، واستخدم فعلن مرتين في الأولى، وأربع مرات في الثانية، واثنتي عشرة مرة في الثالثة، واستخدم مستفعلن مرتين في الأولى، وخمس مرات في الثانية، ومرة واحدة في الثالثة، واستخدم متفاعلن مرتين في الأولى، وأربع مرات في الثانية، وثماني مرات في الثالثة، واستخدم مفاعلتن ثلاث مرات في الأولى، ومرة واحدة في الثانية، وثلاث مرات في الثالثة، وفاعلاتن مرة واحدة في الأولى، وأربع مرات في الثالثة، واستخدم التفعيلة المركبة فاعلاتن مستفعلن مرة واحدة في الثالثة فقط، والتفعيلة المركبة مستفعلن مفاعلتن مرة واحدة في الثالثة فقط.

وفي الرسم البياني التالي رقم (٦) بيان لنسبة كل تفعيلة في المجموعة الأولى شروخ في جدار الصمت

رسم بياني رقم (٦)

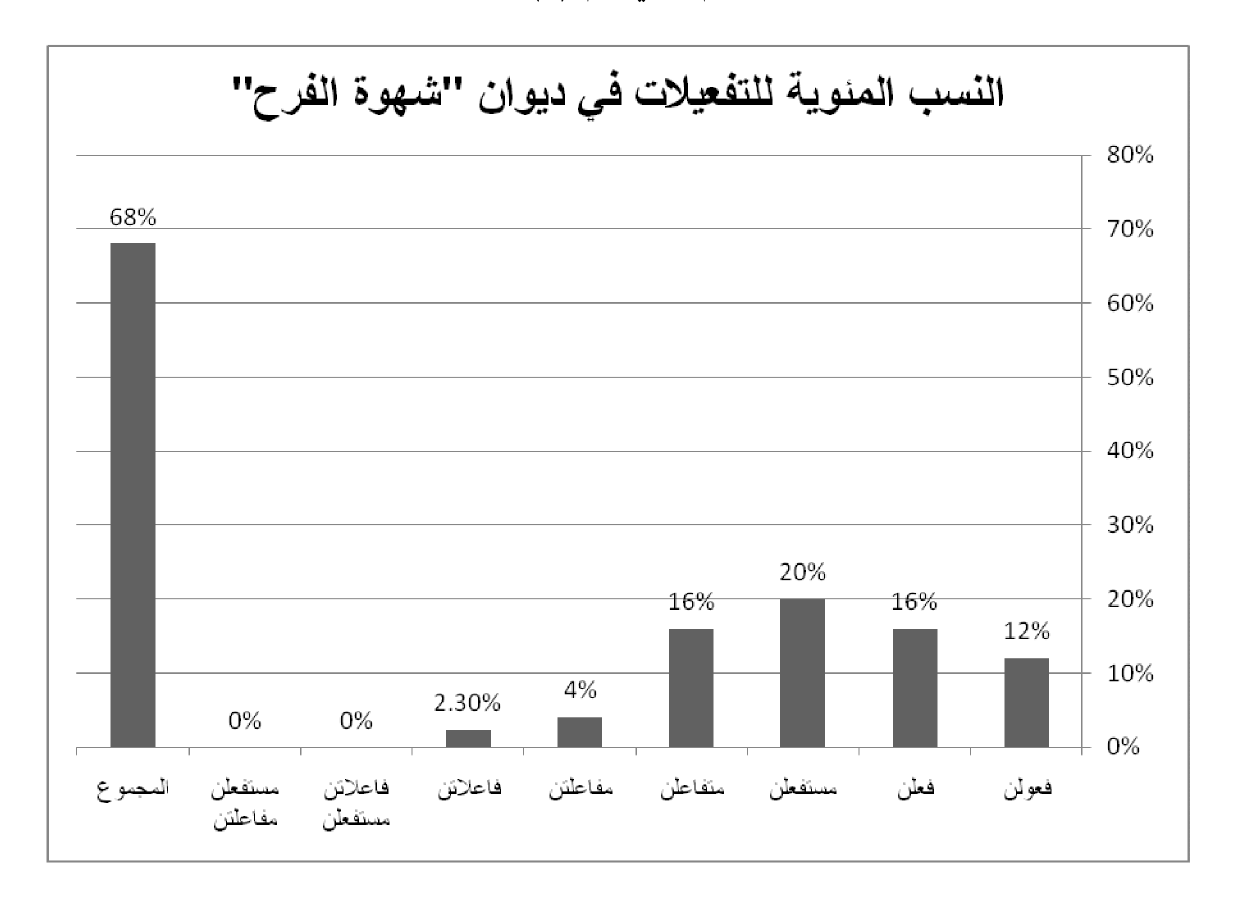


يتضح من الرسم البياني (٦) أن الشاعر استخدم فعولن بنسبة ٢.٣٠%، وفعلن بنسبة ٤.٦٠%، ومستفعلن بنسبة ٤.٦٠%، ومتفاعلن بنسبة ٤.٦٠%، ومفاعلتن بنسبة ٦.٩٠%، وفاعلاتن بنسبة ٢.٣٠%.

ويتبين ارتفاع نسبة مفاعلتن في هذه المجموعة مقارنة بباقي التفعيلات حيث وقفت في المرتبة الأولى تليها، فعلن ومستفعلن ومتفاعلن التي حصلت كل منها على نسبة واحد بلغت ٤.٦٠% ، كما تساوت فعولن وفاعلاتن في النسبة التي بلغت ٢.٣٠%.

وبالنظر إلى عدد قصائد الديوان يتضح أن شعر التفعيلة استخدم في مجموعة شروخ في جدار الصمت إحدى عشرة مرة، بنسبة ٢٥.٥٠% تقريبا مقابل اثنتين وثلاثين قصيدة ٧٤.٤٠% تقريبا من الشعر العمودي.

رسم بياني رقم (٧)



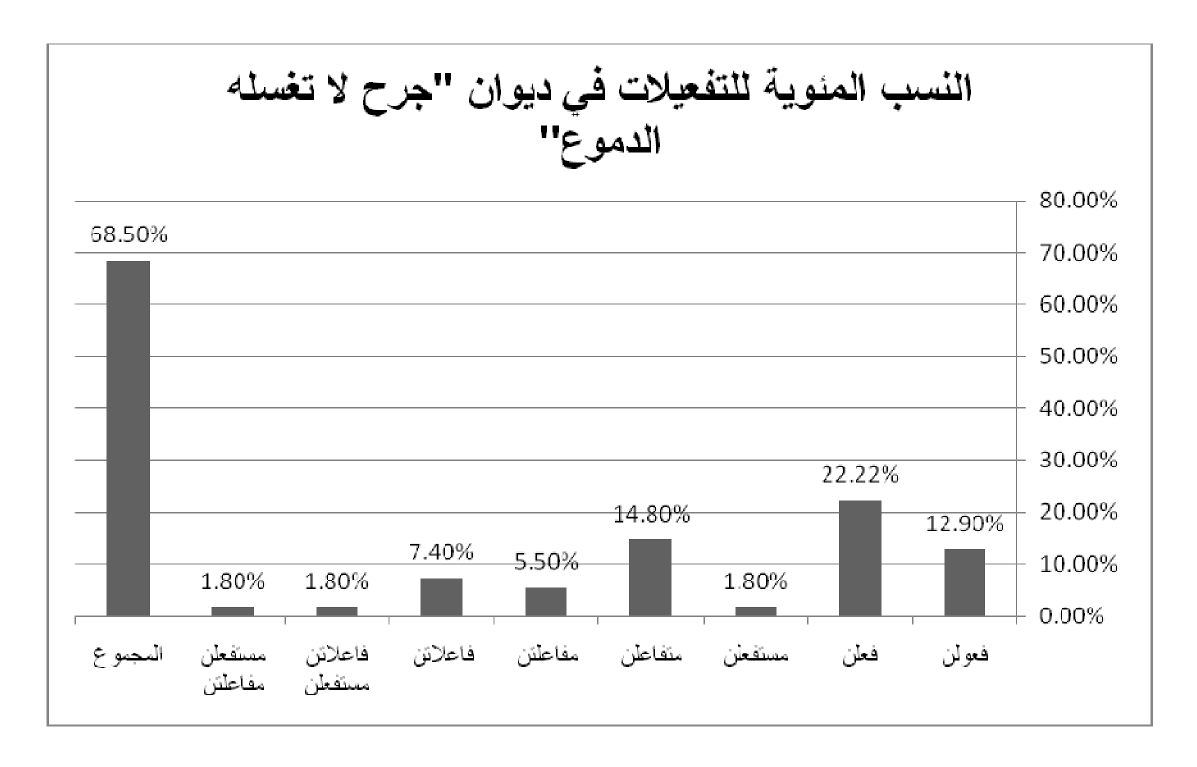
يتضح من الرسم البياني (٧) أن الشاعر استخدم في المجموعة الشعرية الثانية فعولن بنسبة ١٢%، وفعلن بنسبة ١٦% ومستفعلن بنسبة ٢٠%، ومتفاعلن بنسبة ١٦% ومفاعلتن بنسبة ٤%، وفاعلاتن بنسبة ٢.٣٠%..

يتبين أيضا ارتفاع نسبة استخدام التفعيلات مقارنة بنسبة استخدامها في المجموعة الأولى، ما عدا فاعلاتن التي لم تسجل ارتفاعا في نسبة الاستخدام. أما مفاعلتن فقد انخفت نسبة استخدامها في المجموعة الثانية.

حظيت مستفعلن بأكبر نسبة استخدام بلغت ٢٠%، تليها كل من فعلن ومتفاعلن بنسبة ١٦%، وفعولن بنسبة ١٢% ، تليها مفاعلتن بنسبة ٤%.

ويبرز من الرسم البياني بمقارنة النسب ارتفاع نسبة استخدام التفعيلات التي بلغت مرات استخدامها سبع عشرة مرة، بنسبة ٦٨%، وباقي القصائد استخدم فيها البحور العمودية بنسبة ٣٢%.

رسم بياني رقم (٨)



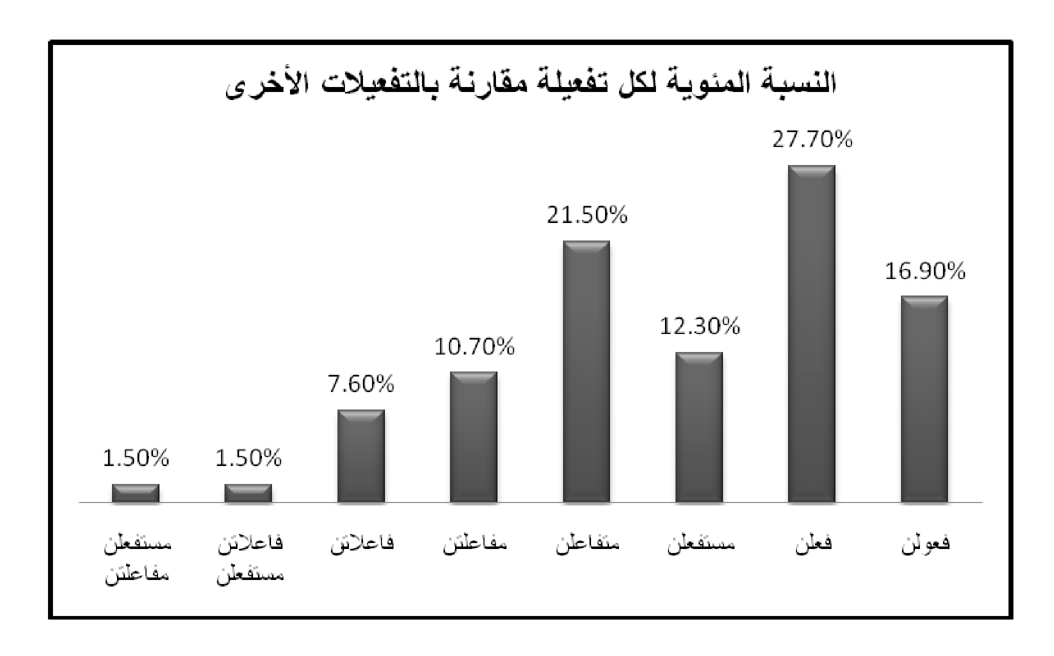
يتضح من الرسم البياني (٨) أن الشاعر استخدم في المجموعة الشعرية الثالثة، فعولن بنسبة ١٢.٩٠%، وفعلن بنسبة ٢٢.٢٢% ومستفعلن بنسبة ١.٨٠%، ومتفاعلن بنسبة ١٤.٨٠% ومفاعلتن بنسبة ٥.٥٠% وفاعلاتن بنسبة ٧.٤٠%. وفاعلاتن مستفعلن بنسبة ١.٨٠%، ومستفعلن مفاعلتن بنسبة ١.٨٠%.

يتبين من الرسم البياني أن فعلن حصلت على المرتبة الأولى في هذه المجموعة بنسبة ٢٢.٢٢%، وهي نسبة أعلى من نسبة استخدامها في المجموعة الأولى والثانية، تليها متفاعلن بنسبة ١٤.٨٠%، وهي نسبة أقل من نسبتها في شهوة الفرح، وأعلى منها في شروخ في جدار الصمت، تليها فعولن بنسبة ١٢.٩٠%، وهي نسبة أعلى قليلا من نسبتها في شهوة الفرح، وأعلى كثيرا من نسبة استخدامها في مجموعة شروخ في جدار الصمت.

يلفت الرسم الانتباه إلى ان الشاعر استخدم في هذه المجموعة تفعيلات مركبة مرتين، الأولى فاعلاتن مستفعلن بنسبة، ١.٨٠% والثانية مستفعلن مفاعلتن بنسبة، ١.٨٠%

وفي الرسم البياني التالي بيان لنسبة استخدام كل تفعيلة من التفعيلات في المجموعات الشعرية الثلاثة، مقرنة بنسبة استخدام التفعيلات في المجموعات الشعرية المختلفة:

رسم بياني رقم (٩)



ملاحظة:

- حسبت النسبة المئوية لكل تفعيلة بتقسيم عدد مرات استخدامها على مجموع مرات استخدام التفعيلات البالغ ثمان وستين مرة.

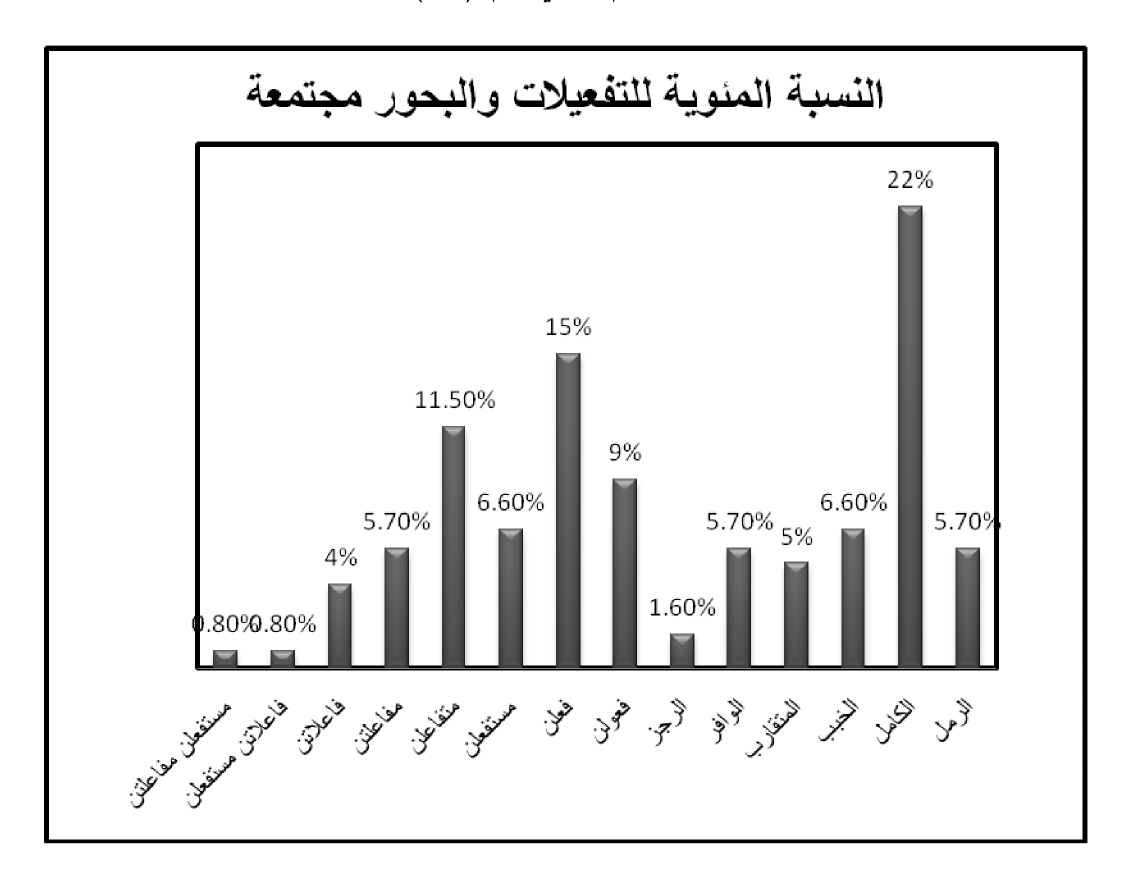
يتبين من الرسم البياني أن أكبر نسبة للتفعيلات هي نسبة فعلن البالغة ٢٧.٧٠%، تليها متفاعلن بنسبة ٢١.٥٠%، وفعولن بنسبة ١٦.٩٠%، ومستفعلن بنسبة ١٢.٣٠%، ومفاعلتن بنسبة ١٠.٧٠%، وفاعلاتن بنسبة ٧.٦٠% أما التفعيلات المركبة فلم تتجاوز نسبة ١.٥٠ لكل منهما.

ولتحديد النسب المئوية العامة لكل تفعيلة وكل بحر مقارنة بمجموع القصائد سيرصد الجدول التالي النسبة منفردة على النحو التالي:

جدول رقم (١٠)

التفعيلة/ البحر	العدد	النسبة
الرمل	٧	٥.٧%
الكامل	٢٧	٢٢%
الخبب	٨	٦.٦%
المتقارب	٦	٥%
الوافر	٧	٥.٧%
الرجز	٢	١.٦%
فعولن	١١	٩%
فعلن	١٨	١٥%
مستفعلن	٨	٦.٦%
متفاعلن	١٤	١١.٥%
مفاعلتن	٧	٥.٧%
فاعلاتن	٥	٤%
فاعلاتن مستفعلن	١	٠.٨%
مستفعلن مفاعلتن	١	٠.٨%
المجموع	١٢٢	١٠٠%

رسم بياني رقم (١٠)



ملاحظة:

١- حسبت النسبة المئوية لكل تفعيلة بتقسيمها على مجموع القصائد البالغ مائة واثنتين وعشرين قصيدة.

٢- حسبت النسبة المئوية لكل بحر بتقسيمها على مجموع القصائد البالغ مائة واثنتين وعشرين قصيدة.

يتبين من الجدول البياني أن الشاعر استخدم البحر الكامل بدرجة أكبر من أي بحر آخر او تفعيلة أخرى، حيث بلغت نسبة استخدامه في المجموعات الشعرية الثلاثة ٢٢%، يليه في ارتفاع نسبة الاستخدام تفعيلة فعلن بنسبة ١٥%، ومتفاعلن بنسبة ١١.٥٠% يليهما بحر الخبب بنسبة ٦.٦٠% وتفعيلة مستفعلن بنسبة ٦.٦٠% ثم البحر الوافر بنسبة ٥.٧٠% ، وبحر الرمل بنسبة ٥.٧٠%، وتفعيلة مفاعلتن بنسبة ٥.٧٠% ثم المتقارب بنسبة ٥%، ويلاحظ انخفاض النسبة العامة لاستخدام بحر الرجز التي بلغت ١.٦٠%، أما التفعيلات المركبة وهما أربعة

أزواج من التفعيلات (فاعلاتن/مستفعلن) و(مستفعلن مفاعلتن) فلم تتجاوز نسبة كل منهما واحدا صحيحا حيث بلغت ٠.٨% تقريبا.

كما يلاحظ من تحليل الرسم البياني وحساب النسب أن الشاعر استخدم التفعيلات بنسبة ٥٤% تقريبا وهي نسبة أكبر من نسبة استخدام البحور التي بلغت ٤٦% تقريبا.

ملامح بارزة في تشكيل الموسيقي الخارجية

أولا: الزيادة على أصول بعض البحور:

رصدت الدراسة زيادة على أصول بعض البحور التي استخدمها الشاعر، خروجا على القاعدة الأصلية التي حددها العروضيون، دون أن يحدث نشاز في النغم بعد الزيادة، ومن أمثلة تلك الزيادات:

أ- استخدام العروض والضرب في بحر الرمل تامتين في قصيدة فافهموها إن عقلتم([١]) وقصيدة يا عيد عذرا([٢]) وقصيدة سنابل البقاء([٣]) وقصيدة كبرياء([٤])

ب- زيادة ساكن على آخر مجزوء الوافر في قصيدة لماذا الآن ([٥])

ج- الزيادة على ضرب البحر الكامل بالترفيل والتذييل، وهما من علل الزيادة التي لا تصيب الكامل التام ولكنها تصيب المجزوء منه، وبالترفيل تصير متفاعلن متفاعلاتن بزيادة سبب خفيف على آخره أي ساكن ومتحرك يعادل مقطع طويل، وبالتذييل يزاد ساكن في آخره فتصير

([١]) شروخ في جدار الصمت ص١٩

([٢]) شروخ في جدار الصمت ص٤٠،

([٣]) شروخ في جدار الصمت ص٤٤

([٤]) شروخ في جدار الصمت ص٤٦

([٥]) شهوة الفرح ص٤٠

متفاعلانْ، وقد استخدم الشاعر هذه الزيادة على الأصل في قصيدة (القرآن الكريم)([1]) وقصيدة (أوائل)([2])

ثانيا : التفعيلات المركبة

لم يقتصر استخدام الشاعر على ستة من تفعيلات الشعر العربي هي فعلن وفعولن ومتفاعلن ومفاعلتن ومستفعلن، وفاعلاتن، ولكنه استخدم التفعيلات المركبة في قصيدتين من قصائده، هما (حب لا يغيب) ([3]) و(قارورة العطر ما زالت تفيض) ([4])

لا تقل: "غابَ!"،	**فاعلاتن/ م**
إنه في ضمير الكون الرحيب	**تفعلن/ فاعلاتن/ مستفعلان**
يسكن الحبُّ برزخاً	**فاعلاتن/ متفعلن**
في حنايا القلب الكئيبْ	**فاعلاتن/ مستفعلان**
كلما ضاقت الدنا قالَ:	**فاعلاتن/ متفعلن/فاع**
"إنّي هنا أجوب!"	**لاتن/متفعلان**
"خلف ثلج الحزن الذي	**فاعلاتن/ مستفعلن**
يتحدانا أن يذوب"	**فعلاتن/ مستفعلانْ**
قل لثلج الأسى:	**فاعلاتن/ متف**
"أتينا شموساً، ولن نغيب!"	**علن/ فاعلاتن/ متفعلان**

([1]) جرح لا تغسله الدموع ص ١٥١

([2]) جرح لا تغسله الدموع ص ١٤٥

([3]) جرح لا تغسله الدموع، ص١٢٧

([4]) جرح لا تغسله الدموع، ص١٧٢/١٧١

"ملتقانا أزاهرٌ	فاعلاتن/ متفعلن
وورودٌ لمن يؤوب"	فعلاتن/ متفعلانْ
لا تقل: "غاب!"،	فاعلاتان
قل: "سيأتي قريباً،	فاعلاتن/ فعولن
مجيبا شوق الحبيب"	فعولن/ مستفعلان
إنّه يشعل اللظى	فاعلاتن/ متفعلن
من دمٍ	فاعلا
يرفض النحيب	تن/متفعلان
تسكن القلبَ شمسُه	فاعلاتن/متفعلن
غير شمس الكون العجيب	فاعلاتن/ مستفعلان
حطّم الثلجَ صبرُه	فاعلاتن/ متفعلن
وضميراً لا يستجيب	فاعلاتن/ مستفعلان
واحتوانا هديره	فاعلاتن/ متفعلن
حطّم القيد والصليب	فاعلاتن/ متفعلان
لا تقل: "غاب!"،	فاعلاتن/ م
إننا نهزم الثلج باللهيب!	تفعلن/فاعلاتن/ متفعلان

تكاد القصيدة تتماثل في إيقاعها من نغم مجزوء الخفيف، وكادت الدراسة بالتقطيع أن تجمع السطور في أبيات، بدرجة تخرج القصيدة من شعر التفعيلة إلى الشعر العمودي لولا وزن السطرين الخامس عشر، والسادس عشر الذي جاء على النحو التالي: (فاعلاتن/ فعولن" فعولن/ مستفعلان) فتعاقبت مستفعلن ثلاث مرات بعد فاعلاتن، بالنظر إلى تحويل مستفعلن

إلى متفعلْ (فعولن) حيث وقع فيها زحافان مشتركان هما الخبن أي حذف الثاني الساكن، والكف وهو حذف السابع الساكن مع تسكين ما قبله فيما يسمى زحاف الشكل، وهذا التعاقب للتفعيلة على هذا النحو غير موجود في أصول الخفيف بشكليه التام والمجزوء، وإن كان يجوز وقوع الشكل على مستفعلن فيها فتحول إلى فعولن.([1])

وقد أسهم التذييل في آخر التفعيلة في منح الإيقاع نغما ذا مقطع طويل أسهم في إطالته وجود صوت الياء وأحيانا صوت الواو المدية وهما صوتان صائتان طويلان، متبوعان بباء انفجارية صامتة مقيدة بالسكون.

ثالثا: التجديد في الوزن.

لا يقف التجديد في أوزان الشعر العربي عند عصر دون عصر، وقد رصدت الدراسة الحالية استخداما جديدا لتوليفة تجمع بين تفعيلتين لا يجمع بينهما بحر سابق وهما (مستفعلن مفاعلتن)، كما يتضح من تقطيع نغمة قصيدة (قارورة العطر ما زالت تفيض!) على النحو التالي:

قارورةٌ عطريةٌ تفيض شذاً.	**مستفعلن /مستفعلن/ مفاعلتن**
والليل يحكي قصةً تضجّ جوىً.	**مستفعلن /مستفعلن/ مفاعلتن**
يا عطرُ، هل تخشى...؟!	**مستفعلن/ فعلن**
... طِر في فضاك رؤىً.	**مستفعلن/ فعلن**
ما زال بالإمكان أن ندور رحىً .	**مستفعلن/ مستفعلن/ مفاعلتن**
ما زال بالإمكان أن نذوب فداً .	**مستفعلن/ مستفعلن/ مفاعلتن**
ما زال بالإمكان أن يفجرنا الحنينُ،	**مستفعلن/ مستفعلن/ مفاعلتن/ فعولن**
يا عشقا...،	**مفعولن**

([1]) للتوسع في زحافات البحر الخفيف وعلله، انظر ابن جني، كتاب العروض، مرجع سابق ص٩٥/٩٤، والخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق ص١٤٢/١٤١

تسوّرت طاقاته فضاءَ وطن...!   متفعلن/ مستفعلن/ مفاعلتن/

البعث ناموسٌ ،   مستفعلن/ فعْلن

فمن يخاف ردىً؟!   مستفعلن/ فعِلن

خذنا عبيرا مؤمناً،   مستفعلن/ مستفعلن

يعجّ سناً !   مفاعلتن

خذنا ضياءً مشرقاً   مستفعلن/ مستفعلن

يموج هوىً!!   مفاعلتن

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "إن تنويع التفعيلات داخل السطر الشعري الواحد غير ممكن إلا في إطار الوزن التقليدي، أي وفقا لنظام التنوع في البحور المتنوعة التفعيلات، مع استخدام تركيبة بعينها من التفعيلات المتنوعة في السطر"(1)

ومع ذلك فقد نجح الشاعر في صياغة قصيدته السابقة بالتوليف بين تفعيلتين لم تعرف البحور الخليلية لهما توليفا على هذا النحو المتعاقب، ولا حتى في البحور المهملة التي تنفك ضمن الدوائر الخمسة التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذا شكل من أشكال التجريب الموسيقي الذي يحاول أن يصوغه بعض الشعراء المعاصرين.

ثانيا: القافية

تؤدِّي القافية دورا بارزاً في تشكيل الإيقاع والنغم، فهي نسق من الصوائت والصوامت يتكرر بشكل مخصوص داخل جسد القصيدة، استطاع الشعراء في العصر الحديث أن يفتئتوا على صرامتها التي كانت تثقل كواهلهم وتجبرهم في بعض الأحيان على لي أعناق الكلمات أو الحشو الزائد في القصيدة أو التكلف لجلبها واستحضارها، وقبل أن ترصد الدراسة طبيعة القافية في شعر لابد من الوقوف عند حدِّ القافية الذي ستتعامل الدراسة الحالية معه.

---

(1) الشعر العربي المعاصر، سابق، ص ٨٨

وهي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وينبغي عند تحديدها أن يُشار إلى أقصر صورها الصوتية وهو حرف الروي، لأنَّ تحديدها في أطول صورها كما يريد بعض العروضيين يحتم على الشعراء التزام أكبر قدر من الأصوات المكررة ضمن حدود القافية الواحدة،(١) كما يقول إبراهيم أنيس، وهو ما كان يسميه القدماء لزوم ما لا يلزم.

يقول الخطيب التبريزي: "والقافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل :هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره. ومنهم من يُسمّي البيت قافية. ومنهم من يسمي القصيدة قافية. ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"(٢)

لو طبقنا ذلك على بيت أبي تمام التالي سيتضح الأمر.

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى   ما الحبُّ إلا للحبيب الأولِ(٣)

وعلى بيت المتنبي:

لكل امريء من دهره ما تعودا   وعادات سيف الدولة الطعن في العدى(٤)

القافية هنا حسب تعريف الخليل لفظة أوَّلِ (أوْوَلي/٠//٠)، ولفظة في العدى (فِلْعِدَى /٠//٠) وحسب تعريف الأخفش آخر كلمة وهي الأولِ، والعدى، وهي حرف اللام وحرف الدال حسب من يعدُّون القافية حرف الرَّوي.

---

(١) إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م، ص٢٤٤

(٢) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق، فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦،ص١٩٩

(٣) الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج/٤ تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ص٢٥٣

(٤) أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الديوان، ج/١، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، بيروت، ص٢٨١

وقال ابن عبد ربه: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر"([1]) وممن قال بهذا الرأي عبد الله الطيب، وكذلك دكتور رجاء عيد الذي قال: "يعرف العروضيون القافية تعريفا لا يخلو من تعمُّلٍ، مع تعقيدات لا ضرورة لها، ولذلك نفضل أن نعرفها بأنها الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فيكون أساسها حرف الروي، وهو الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، وإليه تنسب القصيدة كلها"([2])

من خلال التدقيق في تلك التعريفات تستطيع الدراسة أن تستخلص النتيجة التالية: أنَّ القافية هي صوت الرَّويِّ الذي تبنى عليه القصائد، أو يتكرر فيها بنسق مخصوص، مصحوبا بأصوات صوائت طويلة وقصيرة، وصوامت مساعدة، تبرز النغم وتجعل الإيقاع منسجم المقاطع متناغم النقرات، ولعلَّ هذا ما قصد إليه الخليل دون أن يصرح بذكر الروي كما يتضح من تعريفه السابق، فقد اكتفى الخليل في تعريفه، بما اصطلح عليه العرب عليه من كون الروي هو أساس القافية، فقد كان العروضيون يعتبرون الاختلاف في أصوات الحركات المساعدة للروي عيبا بينا كالإقواء مثلا وهو "اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة"([3]) وقد عدُّوا من العيوب المخلة بالشعر اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة، ولو قصد الخليل فقط بتعريفه النظر إلى الساكن والمتحرك بدون تخصيص لما عد اختلاف حركات حرف الروي عيبا، كما نقل عنه التبريزي حيث قال:"والخليلُ لا يجيز هذا ولا أصحابه"([4]) والمعلوم أن تغير الصوت الصامت الساكن أو المتحرك، يغير مجرى القافية إلى أبعد الحدود.

ولعز الدين إسماعيل رأيٌ ينحو فيه إلى اعتبار القافية مجموعة من الحركات والسكنات غير مرتبطة بتتابع حرف الروي، وهو رأي يبدو للوهلة الأولى متوافقا مع مفهوم الخليل، خصوصا إذا

([1]) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج/٥، ص٣١٣ ومع أنه قال بذلك الرأي فقد سار مع الذين قيدوا القافية بشروط صوتية خاصة، فقال والحروف التي تلزم حرف الروي أربعة: التأسيس والردف والوصل والخروج، فأما التأسيس فألف يكون بينها وبين حرف الروي متحرك بأي الحركات كان، وأما الردف فإنه إحدى حروف المد واللين، وأما الوصل فهو إطلاق القافية، بالألف أو الياء أو الواو أو الهاء المتحركة، أما الخروج فهو الحركة التي تتبع هاء الوصل المتحركة، وكذلك تحدث عن الحركات التي تلزم لحرف الروي، انظر ص. ص ٣١٣،٣١٤

([2]) رجاء عيد، الشعر والنغم، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٥، ص٢٨٤

([3]) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، سابق،ص٢١٥

([4]) الوافي في العروض والقوافي، ص٢١٦

غض المرء طرفه عن الروي الذي أغفل ذكره الخليل، وألغى أهميته عز الدين إسماعيل حيث يرى أن القافية "تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات.... وكلُّ ما يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتمشى وموسيقى السطر ذاته"([1]).

قد يفيد تعريف القافية بذلك الشكل، في بعض القصائد التي تعتمد التخلي عن القوافي المتكررة أو الاستبدالية التي يتكرر فيها صوت روي أو أكثر، وذلك لخلق حالة من التوازن والانسجام الإيقاعي الذي يهندس الوحدات الصوتية بما يخدم النغم، ويعوض غياب الإيقاع الزمني الناتج عن بروز صوت الروي من آن لآخر في ثنايا القصيدة، بحيث لا تدخل القصيدة في خضم الإملال والفوضى فتكون أصواتا نشازا في إيقاع مشروخ النغمات، لكن لا يمكن اعتماد ذلك التصور على إطلاقه لأن القبول به يقلل شأن جماليات استخدام القافية/الروي بهندساته وتشكيلاته المختلفة التي نسج على منوالها الشعراء المعاصرون، فالقافية المعتمدة على الروي "هي بالفعل أحد العناصر الحسية في الشعر، لأنه بإعادتها أو ما يشبه إعادتها يتحقق التطريب"([2]) ولكن هذا الأمر لا يخضع لقاعدة مطردة يمكن تبنيها، ولكن يترك للشعراء أمر تشكيله وفق ما تتطلبه طبيعة التجربة الشعرية الخاصة لكل واحد منهم، ولا يخفى أن ذلك القول يتناسى الصفات الخاصة بكل صوت من أصوات اللغة العربية، صحيح أن الهندسة الإيقاعية للقافية بذلك الشكل تنتج نوعا من التوازن المحدود ولكن لابد لكي يتم التوازن من انسجام بين مخارج الحروف وصفاتها التي تزيد الإيقاع روعة وتضفي على الجرس بهجة تزيده رونقاً ولذة، لذلك رأت الدراسة أنْ تتبنى مقولة: أنَّ الروي هو القافية تتفاعل معه مجموعة من الأصوات؛ فتزيد انسجامه ورونقه، وتحدث فيه تناغما وانسيابا يتسلسل مع حركة المشاعر المفعمة بحبِّ الجمال.

([1]) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٩٨

([2]) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، مرجع سابق، ص١٨٣

أنواع القافية في شعر كمال غنيم

رصدت الدراسة الحالية عدداً من أدوات تشكيل القافية عند الشاعر، كما يلي: القافية (العمودية المتكررة، والتفعيلة المتكررة، والمقطعية، والاستبدالية المتكررة/ والاستبدالية المتغيرة)

أولا: القافية العمودية المتكررة

تقصد بها الدِّراسة تكرار الروي في ثنايا القصائد بشكل متتابع في الشعر العمودي حيث يكون صوت الروي موحدا من بداية القصيدة إلى نهايتها.

وقد استخدم الشاعر هذا النوع من القوافي المتكررة في مجموعاته الشعرية الثلاثة حوالي ٤١% موزعة على المجموعات الثلاثة بالنسب التالية، ٧٢.١٠% في شروخ في جدار الصمت، وهي أكبر نسبة استخدام لهذا النوع من القوافي، ٢٠% في شهوة الفرح، و٢٦% في مجموعة جرح لا تغسله الدموع.

"إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة، وكلما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنبا إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازنا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى"([1])

ومن أمثلتها قصيدة (المغرب العربي!)

المغرب العربي نعشق نبضه والأطلسي رسولنا ورسولُه

فالموج يضرب هاهنا من حولنا والموج فيه فروعه وأصوله

(قرشيةٌ) كل الطيور؛ رحيلُها، ونجاتها نجم يطول أفوله!

([1]) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، ط ، ٢٠٠١م، ص ٢١٨

يا مغرباً ما زال ينبض بالهوى الشرق تأتي من رباك فلوله

أشرق بنبض قد عشقت أصوله ما أتعبتك المثقلات حموله

قد آن للصقر المسافر تائها فرح يفتقه الهوى ووصوله

هل آن حقاً أن تعود مياهنا والموج يصخب مدُّه وقفوله؟!

والأبيض المتوسط المحموم يصـ غي؛ للكلام، تعيده وتقوله؟!

يا الغافقي ويا جيوشا حوله سُقياً لبحرٍ صُلته وتجوله

في الشرق أو في الغرب أو في حلمنا فالنجم طال أفوله ورحيله

لا تغمضِ العينين حتى تبصرا موجاً؛ تَعانقَ فرعُه وأصولُه!(1)

بنى الشاعر قصيدته السابقة على صوت اللام المجهورة المتوسطة بين الاحتكاك والانفجار، التي تتميز بدرجة من الوضوح السمعي عند ملامستها للأذن، وزادها قوة في الوضوح وقوة في النبر المقطعي، صوت الردف بالواو والياء التي تنطق قبلها، وزادها صوت الهاء الحلقية المهموسة المتبوعة بصوت حركة الواو القصيرة التي زادت الصوتين وضوحا.

ثانيا: قافية التفعيلة المتكررة:

تقصد بها الدِّراسة تكرار الروي في ثنايا القصائد بشكل متتابع في شعر التفعيلة بالنظر إلى نهايات الأسطر، أو الجمل الموسيقية، حتى لو كان التكرار متباعدا بين السطور، وقد استخدم الشاعر هذا النوع من القوافي المتكررة في مجموعاته الشعرية الثلاثة حوالي ٢٩.٥٠% موزعة على المجموعات الثلاثة بالنسب التالية، ٩.٣٠% في مجموعة شروخ في جدار الصمت، وهي أقل نسبة استخدام لهذا النوع نظرا لارتفاع نسبة الشعر العمودي فيه، وارتفاع نسبة القوافي العمودية المتكررة كذلك، و٣٢% في شهوة الفرح، و٤٤.٥٠% في جرح لا تغسله الدموع وهي أعلى نسبة استخدام لهذا النوع من القوافي.

---

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٨٣

ومن أمثلتها: قصيدة شمعة حيث يقول الشاعر:

لا تحزني

ما أجج النيرانَ

غير ما تجددين من دموع

فكلما خبا الشعاعُ

رحت تغرفين من دماكِ

دونما هجوع

رحماك يا سفينة الرجوع

رحماك يا سفينة الشهيدِ

والفقيدِ

والجريحِ

والأسيرِ

والمشردِ الرضيع

قد طال ليلنا

وما لشمس فجرنا طلوع!!(١)

بنيت القافية في سطور القصيدة السابقة على روي يتكرر في نهاية السطور بنسبة متكررة فيها، وهو صوت العين الحلقية المجهورة المتوسطة بين الانفجار والاحتكاك في نطقها، في الدوال التالية(دموع- هجوع- الرجوع- الرضيع- طلوع) وقد استعمل معها الردف بصوتين صائتين طويلين هما الواو والياء اللذان يخرجان من الجوف مجهورين قويين، يمتدان مع قوة نفس الهواء

---

(١) شهوة الفرح ص ١٠٨

الخارج من الجوف، دون أن يعترض طريقهما عائق عند النطق بهما، وفجأة يتوقف النطق عند صوت العين التي تقف في الحلق غصة ساكنة، وتفتح الدلالة على معاني الألم المشوب بالمرارة.

ومثلها قصيدة (فلسطين) التي يقول فيها

كم آه صعّدها الفتى لما رآكِ

يحبو على جمر الأسى حتى يراكِ

لم يُخلق الصبر الجميل لغيرنا

والصبر شوكٌ لا يُضير فداكِ

جمل يلوك الشوك في أحشائه

والدمّ يغلي إن بكت – محمرتين كما اللظى– عيناكِ

لا تحزني

يا فجرنا الملفوف بالأشواكِ

بل فجّري غضباً يدور على المآذن

عاصفاً بعداكِ

أوّاه بعد الآه يعصرها فتاكِ

يا ليتها ألفٌ من الأرواح يملكها فداكِ

اللهَ يا وجعا تكفكفه يداكِ !

اللهَ يا دمنا المغمس في ثراكِ !!([1])

([1]) شهوة الفرح ص ٦٠/٧٥

تأسست القصيدة على صوت الكاف المسبوقة بصوت الألف الجوفية الطويلة، حيث يسمح الهواء لصوت الألف بالاندفاع دون أن يعترض مجرى النفس عائق بصوت مجهور قوي يصطدم بصوت الكاف المهموس الانفجاري الذي يخرج من أقصى اللسان ويلتقي بأقصى الحنك العلوي، في الدوال التالية(رآك- يراك- فداك-عيناك-بالأشواك-عداكِ- فتاكِ- فداكِ- يداكِ- ثراكِ) وقد أسهم تكرار صوت الألف في القافية في تحسين مستواها الإيقاعي.

ويرى د إبراهيم أنيس أن الكاف "قد تكون كافا للخطاب، أي ذلك الضمير المتصل فإذا اتخذت رويا يحسن فيها أن يسبقها حرف مد... وأن يلتزم الحرف الذي قبلها، وفي كلتا الحالتين تتم الموسيقى وتحسن"(1)

ثالثا- القافية المقطعية:

وتقصد بها الدراسة الحالية قافية الشعر العمودي المقطعي الذي تقسم فيه القصيدة إلى مقاطع يضم كل مقطع عددا من الأبيات تكون موحدة صوت الروي، ومختلفة مع المقطع الذي يليه: وقد استخدمها الشاعر بنسبة ٥.٧٠% وجاءت نسبتها في المجموعات الثلاثة على النحو التالي، ٢.٣٠% في شروخ في جدار الصمت، وهي أقل نسبة استخدام لها مقارنة مع المجموعتين الثانية والثالثة، حيث استعملت في شهوة الفرح بنسبة ١٢%، وفي جرح لا تغسله الدموع بنسبة ٥.٥٥%، ومن أمثلتها قصيدة جرح لا تغسله الدموع:

هذا هدير الموج يبكي نفسه وذرى الجبال على الصخور تنوحُ

والريح تعصف بالرياحين التي راحت بسر العاشقين تفوحُ

والدّمّ ينزف من حجارة كعبة هانت إذا هان الدم المسفوحُ!

يا من بكيت على نزيف هوانها حتّامَ تسكتُ، واليهود جُموحُ؟!

حتامَ تسكتُ؛ والجنون حليفهم ويسرهم إذ يغتدي ويروحُ

---

(1) إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م ص٢٤٩، ٢٥٠

عبدَ العزيز، شموخنا أنت الذي أعليته، وبنيت صرح الكبرياءْ!

أنت الذي علمتنا درس الكرامة والرجولة في زمان الانحناءْ

اللهَ ! كم لهفت عليك قلوبنا فرسمت بسمتك الوضيئة في مضاءْ

وأبيت إلا أن تسجل أسطرا وتخطها في سِفر عزم الأنبياءْ:

"لا نامَ من كره الشهادة إخوتي وترددت أنفاسه عند اللقاءْ!"

الله أكبر يا شهيد الحق كم حزنت فلسطين الأبية للمصابْ

ضمت إليها جرحها وتأوهت: "من للجراح إذا مضى؟! من للعذابْ؟!"

"يا فارس العمر الموشى بالأسى هذا ضباب خلفه يحبو ضبابْ"

"والجرح تغسله الدموع بملحها والغيث وعد اللاهثين إلى سرابْ"

"أبكيك يا علم البطولة والفدا أبكي قوافلكم، وقد عزّ الخطابْ"

ونهضتَ من فوق الكتوف بلهفة: "مهلا فلسطينَ الكرامةِ والفداءْ "

"هذي قوافل عشقنا القدسي يحـ دوها نشيد الأوفياءُ الأنقياءْ"

"يتدافعون إلى الشهادة؛ رغبةً ويقدّمون نفوسهم دون انكفاءْ"

"والليل مهما طال يبزغ فجرهم ودماؤهم غيث إذا عزّ الدواءْ"

"هم قادمونَ وقادمونَ، ليَحطِموا زمن الرمادة والبلادة والغباءْ"

"هم وعد ربك يا فلسطين الذي طال انتظاره، فاصبري، حان اللقاءْ !([1])

تشكلت القصيدة السابقة من أربعة مقاطع قافية المقطع الأول منها بنيت على صوت الحاء المهموس الاحتكاكي الذي يزيده وضوحا في الفحيح المشوب بالألم، صوت الردف السابق

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٧٢/٧١

له الواو المجهورة الجوفية الممتدة وصوت الواو القصيرة المشبعة عليه التي تمتد لتصبح وصلا طويلا يتلو حرف الروي ويطلقه، وبني المقطع الثاني على صوت الهمزة وهو صوت قوي يخرج من الحنجرة مجهورا انفجاريا، وقد منحه صوت الألف الممتد الطويل المجهور الذي يندفع من الجوف بدفقة هوائية لا تتوقف إذ نطق الصوت منفردا ولكنه يتوقف محدثا ما يشبه الصرخة المشوبة بغصة قوية تقف عند الحنجرة ولا تتجاوزها، تصاحب النطق بصوت الهمزة الساكنة، التي تعبر عن ألم يحكي صدى العجز عن الاستمرار في الكلام بسبب الحزن والبكاء الذي يحبس الكلمات في مخارجها.

أما المقطع الثالث فبني على صوت الباء الانفجارية المجهورة المسبوقة بصوت صائت طويل وهو صوت الألف الذي جاء ردفا قبل صوت الروي، بما يتناسب مع حجم الزفرات المؤلمة التي صاحبت الحالة الشعورية كما تشي الدوال التعبيرية، فصوت الباء يتوقف بالتقاء الشفتين ثم انفراجها فجأة مما يحدث انفجارا في الصوت مصحوبا بقلقة واهتزاز في الصوت، يناسب حالة الألم، ويعود الروي في المقطع الرابع إلى صوت الهمزة المسبوقة بصوت الألف المدية الطويلة ليؤكد المقطع حالة الحزن والألم التي تغص بها الكلمات.

رابعا: القافية الاستبدالية المتكررة

وتقصد بها الدراسة تكرار حرف الروي بشكل تبادلي مزدوج بين حرفين أو أكثر من أصوات الروي مع اختلاف التزاوج بين الحروف، بحيث يعتمد أحد الأصوات اللغوية رويّاً أساسيا، مع تغير الصوت المزاوج في ثنايا القصيدة مثل تكرار (س ح س ح /س ل س ل/ س ق س ق …)؛ ففي المتوالية السابقة يعتبر صوت السين رويا أساسيا وكل من أصوات اللام و القاف وغيرها أصوات للروي الثانوي.

وقد استخدمها الشاعر في المجموعات الثلاثة بنسبة ٩%، جاءت النسبة على النحو التالي: ٤.٧٠% في شروخ في جدار الصمت، ونسبة ٤% في شهوة الفرح، و١٤.٨٠% في جرح لا تغسله الدموع. وهي أكبر نسبة استخدام لها مقارنة بالمجموعة الأولى والثانية، ومن أمثلتها قصيدة الصمت الجديد:

تجدد الربيع حولنا

وعشش الخريف في القلوب

يا أيها السمان خبرني – بحق الله – :

هل عاد الغريب؟!

في ليلة يلفها السواد والجمود

مبللاً بدمعهِ

ووجهه تلفه يداه

قد غادر النشيد

قد أقبل الربيع

أشرقت براعم الحياة

والنبض في قلوبنا تصاعدت خطاه

لكنها خطى الهروب...

تلفها سلاسل الحديد!!

الصمت ينشب المخالب

والموت يبصق الدخان

وحبنا كريشة يغالب

لا فرق بين ظلمة الخريف و الربيع

يا صمتنا الجديد !!

يا أيها العصفور !!

لا تلهك الزنابق؛البنفسج؛ الزهور

هذا هو الحنون يهوي ذابلا ...

و نبضنا يعانق الخمود !!

يا أيها العصفور لا ...!

نقر فؤاد العاشقين

واصل نشيداً قد يعيد الغائبين !

لعله يواصل الفؤاد نبضه ...

ويعلن الصمود !

الفجر كُبلت يداه بالحديد

وأنت صامت مبلل بدمعك العنيد

ألا تريد أن تريد ؟!

أم أنه الجحود ؟!

و الموت و الهمود ؟!

ما زال فينا ألف نبض قد يعود !

ما زال فينا ألف سيف لا يمسها الركود !

ما غادر العشاق .. فانظر ما تريد !

ما غادر العشاق فاصدح بالنشيد !!!(١)

---

(١) شهوة الفرح، ص٢٢/١٨

بنيت القصيدة السابقة على نسق استبدالي متكرر حيث شكل صوت الدال المردوفة بالياء أو الواو الصوت الرئيس في القافية وساعده عدد من الأصوات المستبدلة على النحو التالي: (القلوب- الله- الغريب- الجمود- يداه- النشيد- الحياةْ- خطاه- الحديد- المخالب- الدخان- يغالب- الجديد- العصفور- الزهور- ذابلا- الخمود- لا- العاشقين- الغائبين- الصمود- الحديد- العنيد- تريد- الجمود- الهمود- يعود- الركود- تريد- بالنشيد) يتضح من فرز الدوال المستخدمة في إيقاع القافية أن القصيدة ترتكز على روي صوت الدال الساكنة التي تتميز بأنها صوت انفجاري مجهور، وقد سبق بصوت الياء المدية الصائت الطويل، الذي يسمح بامتداد النفس قبل الوقف على صوت الروي، ثم استبدلها بعدد من الأصوات المتغيرة التي تكرر بعضها ثلاث مرات مثل صوت الهاء وقبلها الألف في (الله- يداه- الحياه) وصوت الباء التي التزمت باللام المسكورة المرققة قبلها، وتكررت مرتين في (يغالب- المخالب) وصوت الراء المسبوقة بالواو المدية تكرر مرتين في (العصفور- الزهور) وصوت اللام الموصولة بالألف الطويلة في (لا- ذابلا).

خامسا:القافية الاستبدالية المتغيرة

يكون التزاوج الاستبدالي في هذا النوع من القافية متغيرا، بحيث لا يعُتمد أحد الأصوات رويا أساسيا مثل شكل المتوالية (س ح س ح/ ق ل ق ل /ء هـ ء هـ / الخ...). ولكن شريطة أن يكون تكرر الروي المستبدل مرتين على الأقل لأن عدم تكرر أصوات الروي سوى مرة واحدة يجعل القافية من النوع المرسل، والنوع المرسل لم ترصده الدراسة في شعر الشاعر، وقد استخدمت القافية الاستبدالية المتغيرة في المجموعات الثلاثة بنسبة ١٤.٧٠%، كان استخدامها في شروخ في جدار الصمت بنسبة ١١.٦٠%، وفي شهوة الفرح بنسبة ٣٢%، وفي جرح لا تغسله الدموع بنسبة ٩.٢٥% ومن أمثلتها الواضحة قصيدة برقية نوح تصل في موعدها:

فيم انبثاقك من ظلام الليل

في جنبات وادينا الحبيب ؟!

جفت ضروع الخير مذ بدأت خطاك

و ترعرع الهالوك في صمت مريب

و الفجر أفعمه النحيب !

هذي الرواية قد بدأناها معا

و تدفقت فينا الفصول

فالليل يتبعه النهار

و الغيم يتلوه انهمار

فإلام تمضي في الظلام ؟!

و نجيمة الطرقات يغمرها الذبول ؟!

ما زلت تمعن في الخراب

و الليل يئتزر الضباب

فإلام تحرف بوصلات القارب المشؤوم ؟

و تسير في تيارهم نحو الجنون ؟!

أنصت قليلا ..

سوف تسمعه الهدير

صوت ابتلاع السفح للماء الغزير

مليون ذئب تشرع الأنياب

جدف قليلا نحو بوصلة الصواب

لا تزرعن

مرجاً جديداً من شجيرات العذاب!

يا أيها المأفون لا تغمض عيونك

وانزع أصابعك الغليظة...

واركب سفين الجلجلة

وانظر أمامك...

نحو دربٍ حددته البوصلة

لا تلتفت نحو الوراء

لا تغرينك دمدمات الولولة!

لا أسئلة!

فالوقت وقت الزلزلة!

صوب سلاحك جيداً

واجعل سؤالك قنبلة!([1])

بنيت القافية في القصيدة السابقة على تشكيلة متنوعة من الأصوات في نسق استبدالي تكرر على النحو التالي(الحبيب- مريب- النحيب- الفصول- النهار- انهمار- الذبول- الخراب- الضباب- الهدير- الغزير- الأنياب- الصواب- العذاب- الجلجلة- البوصلة- أسئلة- الزلزلة- قنبلة) لم يعتمد الشاعر صوتا معينا بمثابة روي يتكرر في سياق الاستبدال النغمي، ولجأ إلى تنويع الروي بنسب متفاوتة بين الأصوات المتبادلة.

إحصاء نسب القوافي في شعر كمال غنيم

وفي الجداول التالية رصد للقافية حسب التصنيف الذي توصلت إليه الدراسة في كل مجموعة شعرية

([1])شهوة الفرح ، ص٧٤/٧٨

جدول رقم(١٠)

جدول يحدد نوع القافية في كل قصيدة من قصائد مجموعة شروخ في جدار الصمت

شروخ في جدار الصمت							
م	القصيدة	متكـــــــررة عمودية	تفعيلــــة متكررة	مقطعية	اســتبدالية متكررة	اســتبدالية متغيرة
١	الوداع	*				
٢	فافهموها إن عقلتم	*				
٣	لا نامت أعين الجبناء	*				
٤	سطور من الدم	*				
٥	رسالة شهيد	*				
٦	يا عيد عذرا	*				
٧	الموت أشرف	*				
٨	سنابل البقاء	*				
٩	كبرياء	*				
١٠	ثورة الأزهار	*				
١١	قسم	*				
١٢	الوعد	*				
١٣	النفير	*				
١٤	قابيل يخدعه السراب	*				
١٥	السفر الأخير	*				

م	القصيدة	متكررة عمودية	تفعيلة متكررة	مقطعية	استبدالية متكررة	استبدالية متغيرة
١٦	الدم المعذب	*				
١٧	مرثية الصوت والصورة					*
١٨	يا أيها الفرح	*				
١٩	الحرف والقيود	*				
٢٠	دعوني أغني		*			
٢١	سأبكي غدا	*				
٢٢	يا قدس	*				
٢٣	زمن الرمادة	*				
٢٤	الجرح واللهيب		*			
٢٥	حلم يتململ				*	
٢٦	الله أكبر	*				
٢٧	أين مواكب الفرسان	*				
٢٨	لا قبر ولا دار	*				
٢٩	الفجر الوضيء	*				
٣٠	وجع الشعراء	*				
٣١	يا نور	*				
٣٢	على هامش العمر	*				
٣٣	رسالة إلى شامير	*				

م	القصيدة	متكـــــــررة عمودية	تفعيلــــة متكررة	مقطعية	اســـتبدالية متكررة	اســـتبدالية متغيرة
٣٤	شروخ في جدار الصمت				*	
٣٥	سيف الكرامة	*				
٣٦	أمي	*				
٣٧	هنا النقب		*			
٣٨	شيماء أغنيتي					*
٣٩	ملائكة في الخيمة			*		
٤٠	لم يقتلوك					*
٤١	يا أيها الفرسان					*
٤٢	عتاب					*
٤٣	مرثية على ألحان الفرح		*			
	المجموع	٣١	٤	١	٢	٥

يتضح من الجدول السابق أن الشاعر استخدم خمسة أنواع من القوافي التي رصدتها الدراسة الحالية في مجموعته الشعرية الأولى وهي، القافية العمودية المتكررة ، إحدى وثلاثين مرة، وقافية التفعيلة المكرر أربع مرات، والقافية المقطعية مرة واحدة، والقافية الاستبدالية المتكررة مرتين، والقافية الاستبدالية المتغيرة خمس مرات.

جدول رقم (١١)

يحدد نوع القافية كل قصيدة من قصائد مجموعة شهوة الفرح

شهوة الفرح						
مسلسل	**القصيدة**	**متكررة عمودية**	**تفعيلة متكررة**	**مقطعية**	**استبدالية متكررة**	**استبدالية متغيرة**
١	**نحن الفجر**	*				
٢	**صباح الموت**					*
٣	**محاكمة طارق بن زياد**	*				
٤	**الصمت الجديد**					*
٥	**ما زال يعقوب ينتظر**			*		
٦	**ناقة الرسول**					*
٧	**أمواج الحب**	*				
٨	**سلبية أحبها!**	*				
٩	**لماذا الآن؟!**	*				
١٠	**إصرار**		*			
١١	**عشق**		*			
١٢	**غربة البحار**			*		
١٣	**شماعة**		*			

م	القصيدة	متكـــــررة عمودية	تفعيلــــة متكررة	مقطعية	اســـتبدالية متكررة	اســــتبدالية متغيرة
١٤	فلسطين		*			
١٥	يا شهوة الفرح!!		*			
١٦	ســارية علــى مفترق طرق				*	
١٧	برقية نوح تصل في موعدها!					*
١٨	دمـــاء علـــى غصن الشوك			*		
١٩	الشاطر حسن					*
٢٠	وهم					*
٢١	لــو كــان الفقــر رجلاً					*
٢٢	لماذا؟					*
٢٣	شمعة.		*			
٢٤	الحقيقة		*			
٢٥	أذكر يوماً		*			
	المجموع	٥	٨	٣	١	٨

يتضح من الجدول السابق أن الشاعر استخدم خمسة أنواع من القوافي التي رصدتها الدراسة الحالية في مجموعته الشعرية الثانية وهي، القافية العمودية المتكررة ، خمس مات، وقافية

التفعيلة المكرر ثماني مرات، والقافية المقطعية ثلاث مرات، والقافية الاستبدالية المتكررة مرة واحدة، والقافية الاستبدالية المتغيرة ثماني مرات.

جدول رقم (١٢)

يحدد نوع القافية في كل قصيدة من قصائد مجموعة جرح لا تغسله الدموع

جرح لا تغسله الدموع						
م	القصيدة	متكررة عمودية	تفعيلة متكررة	مقطعية	استبدالية متكررة	استبدالية متغيرة
١	هاجر					*
٢	"ما أُخذ بالقوة..."!					*
٣	فارس		*			
٤	بعاث		*			
٥	قيس بن الملوح		*			
٦	قيس يواصل الهذيان		*			
٧	ليلى تخرج عن صمتها	*				
٨	قيس على حافّة الجنون!!!	*				
٩	الموت الأوعى!		*			
١٠	حكاية إرهابي!	*				
١١	أمةٌ مكبلةٌ وشيخٌ طليق!					*
١٢	كن ما أردت		*			

م	القصيدة	متكـــررة عمودية	تفعيلــــة متكررة	مقطعية	اســـتبدالية متكررة	اسـتبدالية متغيرة
١٣	إنّا نراك!				*	
١٤	الرنتيسي		*			
١٥	جرحٌ لا تغسلهُ الدموع!!			*		
١٦	هل في غزة أطفال؟!				*	
١٧	مريم الفلسطينية !!		*			
١٨	النورس					*
١٩	المغرب العربي!	*				
٢٠	قولوا لأمي!!		*			
٢١	طاووس!!!	*				
٢٢	نحبك!!!		*			
٢٣	هي الأفراح	*				
٢٤	صداقة!!		*			
٢٥	سأهرب!!				*	
٢٦	شاحنـة!!				*	
٢٧	وجع البعاد!	*				
٢٨	سلسبيل		*			
٢٩	هولكوست!!					*
٣٠	هم والأوطان !!		*			

م	القصيدة	متكــــررة عمودية	تفعيلـــــة متكررة	مقطعية	اســـتبدالية متكررة	استبدالية متغيرة
٣١	تقسيم!!		*			
٣٢	وطن المواجع		*			
٣٣	ليت أني !!!		*			
٣٤	زعيم !!		*			
٣٥	فلنغنِ !		*			
٣٦	حب لا يغيب		*			
٣٧	يُروى أنّ...!				*	
٣٨	سلام		*			
٣٩	(أخّ)...!				*	
٤٠	القرآن الكريم	*				
٤١	الجامعة الإسلامية			*		
٤٢	إيمان	*				
٤٣	أوائل	*				
٤٤	خربشات طفولية	*				
٤٥	ما زلنا في رمضان!				*	
٤٦	ابتهال				*	
٤٧	ترانيم السحر!			*		
٤٨	يا رب !!		*			

م	القصيدة	متكـــررة عمودية	تفعيلـــة متكررة	مقطعية	اســتبدالية متكررة	اســتبدالية متغيرة
٤٩	محار اللؤلؤ		*			
٥٠	مصير رسالة حب		*			
٥١	قارورة العطر ما زالت تفيض!		*			
٥٢	بلور التحدي	*				
٥٣	منٌ وسلوى	*				
٥٤	صباح الخير يا أحلام!!	*				
	المجموع	١٤	٢٤	٣	٨	٥

يتضح من الجدول السابق أن الشاعر استخدم خمسة أنواع من القوافي التي رصدتها الدراسة الحالية في مجموعته الشعرية الثالثة وهي، القافية العمودية المتكررة ، أربع عشرة مرة، وقافية التفعيلة المكرر أربعا وعشرين مرة، والقافية المقطعية ثلاث مرات، والقافية الاستبدالية المتكررة ثماني مرات، والقافية الاستبدالية المتغيرة خمس مرات.

جدول رقم (١٣)

جدول يبين نسبة كل قافية في المجموعات الثلاثة

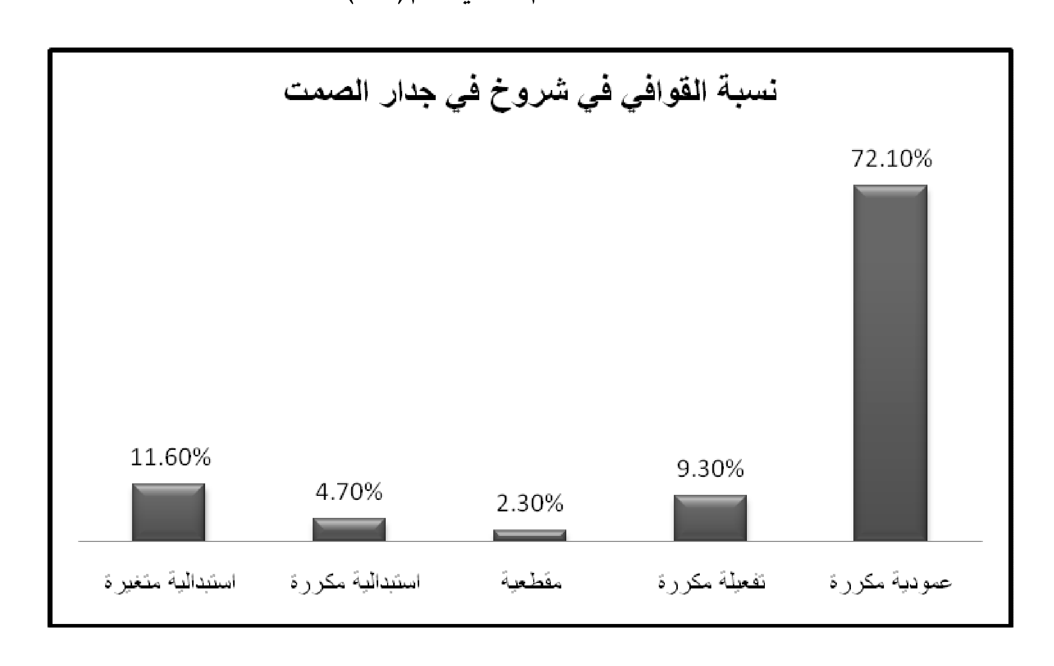
نوع القافية	شروخ	النسبة	شهوة	النسبة	جرح	النسبة	مجموع	النسبة
عموديـــة مكررة	٣١	٧٢.١%	٥	٢٠%	١٤	٢٦%	٥٠	٤١%
تفعيلـــة مكررة	٤	٩.٣٠%	٨	٣٢%	٢٤	٤٤.٥%	٣٦	٢٩.٥%

مقطعية	١	٢.٣%	٣	١٢%	٣	٥.٥٥%	٧	٥.٧%
اســـتبدالية مكررة	٢	٤.٧٠%	١	٤%	٨	١٤.٨%	١١	٩%
اســـتبدالية متغيرة	٥	١١.٦٠%	٨	٣٢%	٥	٩.٢٥%	١٨	١٤.٧%
المجموع	٤٣		٢٥		٥٤		١٢٢	

يتضح من الجدول أن الشاعر وظف في مجموع قصائدة القافية العمودية خمسين مرة، وقافية التفعيلة المكررة ست وثلاثين مرة، والمقطعية سبع مرات، والاستبدالية المكررة إحدى عشرة مرة،والاستبدالية المتغيرة ثماني عشرة مرة.

وفي الرسم البياني التالي توضيح لنسبة الاستخدام في المجموعة الشعرية الأولى .

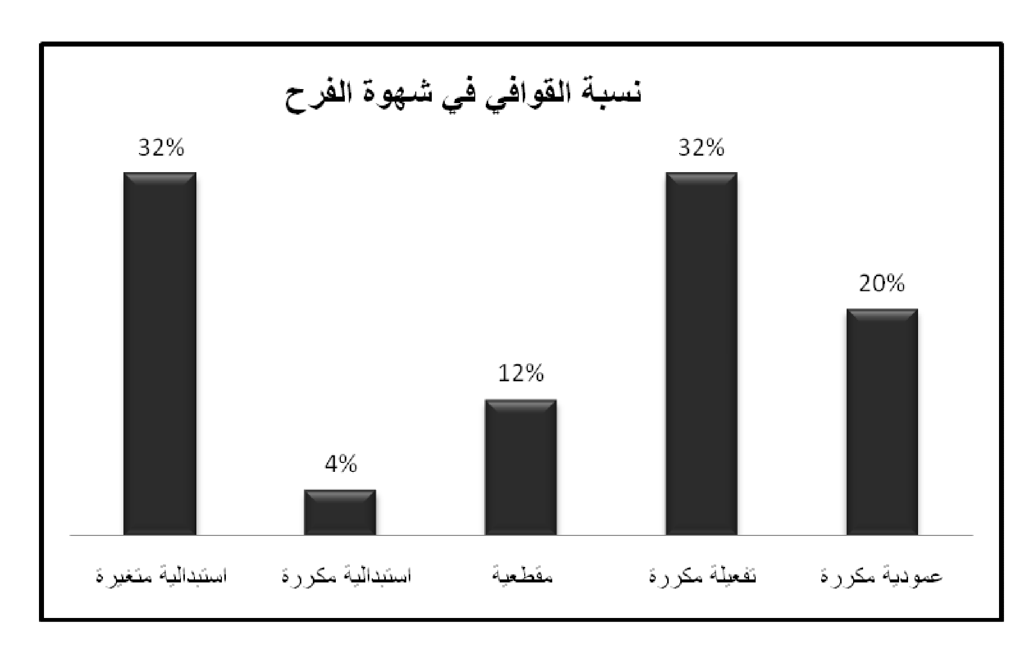
رسم بياني رقم(١١)



يبرز الرسم البياني أن الشاعر استخدم القافية العمودية المكررة في مجموعته الشعرية الأولى شروخ في جدار السمت بنسبة ٧٢.١٠% وهي نسبة مرتفعة تتناسب مع ارتفاع نسبة

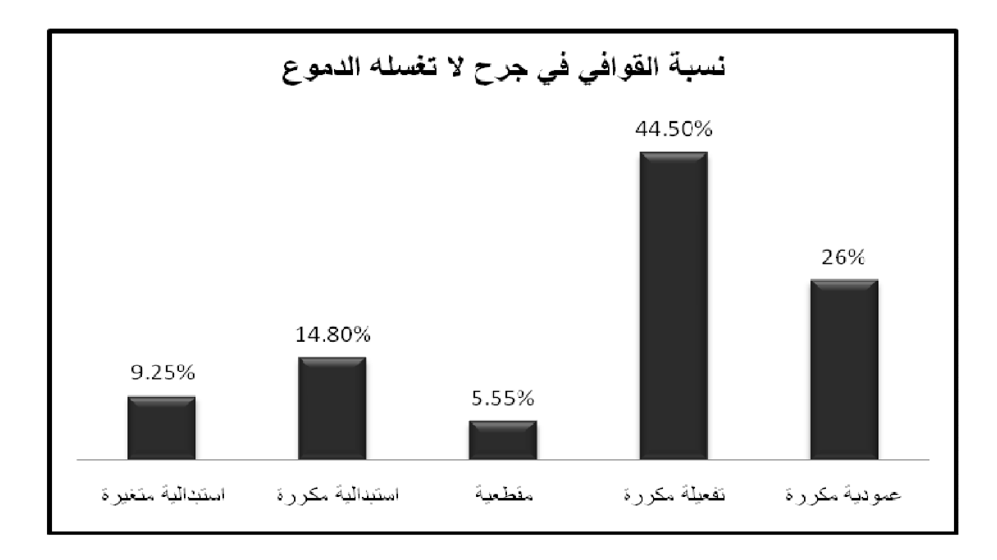
استخدامه للشعر العمودي في هذه المجموعة كما تبين من الرسم البياني السابق رقم (٢)، أما التفعيلة المكررة فاستخدمها بنسبة ٩.٣٠% والمقطعية بنسبة ٢.٣٠%، والاستبدالية المكررة بنسبة ٤.٧٠%، والاستبدالية المتغيرة بنسبة ١١.٦٠%. أما في المجموعة الشعرية الثانية فنجد نسب الاستخدام تختلف عن مثلياتها في هذه المجموعة كما سيتبين من الرسم البياني التالي رقم(١٢)

رسم بياني رقم(١٢)



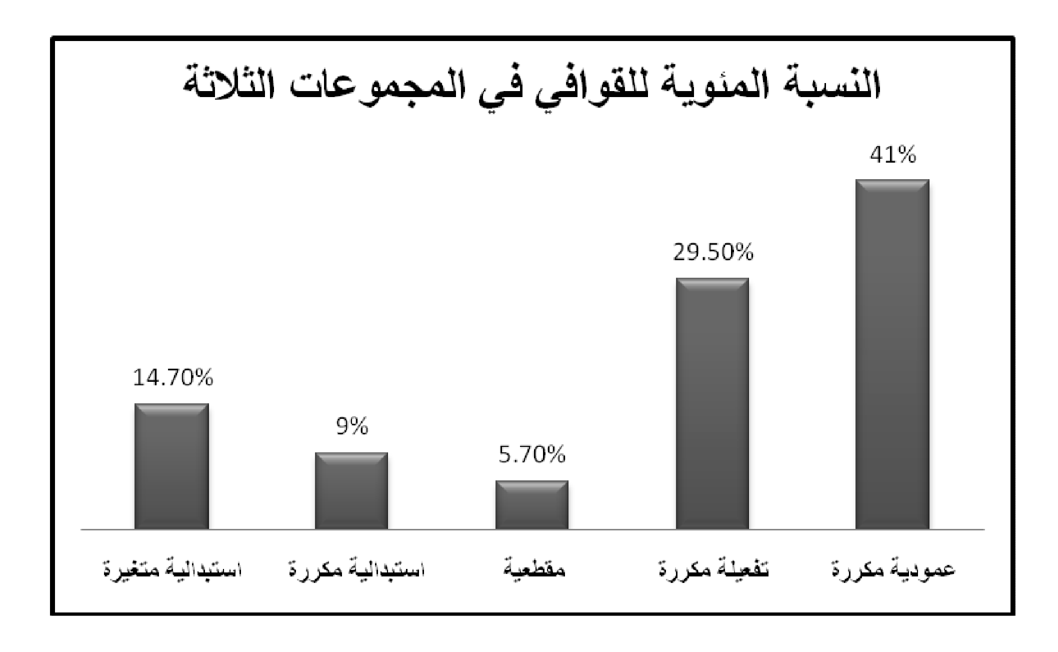
يبرز الرسم البياني أن الشاعر استخدم القافية العمودية المكررة في مجموعته الشعرية الثانية شهوة الفرح بنسبة ٢٠% وهي نسبة تتناسب مع نسبة استخدامه للشعر العمودي في هذه المجموعة كما تبين من الرسم البياني السابق رقم (٣)، أما التفعيلة المكررة فاستخدمها بنسبة ٣٢% والمقطعية بنسبة ١٢%، والاستبدالية المكررة بنسبة ٤%، والاستبدالية المتغيرة بنسبة ٣٢%. وفي المجموعة الشعرية الثالثة تختلف نسب الاستخدام عن مثلياتها في هذه المجموعة كما سيتبين من الرسم البياني التالي رقم (١٣)

رسم بياني رقم(١٣)



يبرز الرسم البياني أن الشاعر استخدم القافية العمودية المكررة في مجموعته الشعرية الثالثة جرح لا تغسله الدموع بنسبة ٢٦% وهي نسبة تتناسب مع نسبة استخدامه للشعر العمودي في هذه المجموعة كما تبين من الرسم البياني السابق رقم (٤)، أما التفعيلة المكررة فاستخدمها بنسبة ٤٤.٥٠% وهي أعلى نسبة في المجموعة مقارنة بباقي القوافي المستخدمه، حيث استخدم القافية المقطعية بنسبة ٥.٥٥% والاستبدالية المكررة بنسبة ١٤.٨٠%، والاستبدالية المتغيرة بنسبة ٩.٢٥%. وفي الرسم البياني التالي رقم ١٤ بيان لنسبة استخدام كل قافية في المجموعات الثلاثة.

رسم بياني رقم(١٤)



يبرز الرسم البياني أن الشاعر استخدم القافية العمودية المكررة في المجموعات الثلاثة بنسبة ٤١%، وارتفاع هذه النسبة بني على ارتفاع نسبة استخدامها في المجموعة الأولى التي بلغ عدد قصائدها ثلاثا وأربعين قصيدة، معظمها من الشعر العمودي، استخدمت فيها القافية العمودية إحدى وثلاثين مرة بنسبة ٧٢.١% يضاف إليها استخدام الشعر العمودي في المجموعة الثانية خمس مرات بنسبة ٢٠% من قصائد الديوان، وفي المجموعة الثالثة أربع عشرة مرة بنسبة ٢٦% من مجموع قصائد الديوان، كما يتبضح من الجدول السابق رقم (١٣) أما التفعيلة المكررة فاستخدمها بنسبة ٩%، والقافية المقطعية بنسبة ٥.٧٠%، والاستبدالية المكررة بنسبة ٩%، والاستبدالية المتغيرة بنسبة ١٤.٧٠%.

كما يتضح أن الشاعر لم يتوقف في تشكيله لصورت الشعرية عند شكل من الأشكال الشعرية العمودية أو شعر التفعيلة، مع انه كان عموديا بنسبة أكبر في المجموعة الشعرية الأولى، ولكنه كان تساوق مع طبيعة الدفقة الشعورية التي تشكل تجربته الشعرية في كل مرحلة من مراحل حياته.

الموسيقى الداخلية

يتشكل الإيقاع في القصائد من تفاعل جملة العناصر الصوتية التي تتآزر في نسق النص مع الإيقاع العروضي الذي يشكل الموسيقى الخارجية البارزة، يسهم توزيع النقرات على الوحدات الزمانية في إثراء النغم المتصاعد، ويزيده انسجاما وتناغما مجموعة أخرى من الأصوات المكررة على مدار الوحدات الزمانية، سواء كانت تلك الأصوات مفردة ضمن التركيب المتتالي أو مركبة داخل نسق من الكلمات التي تتابع في مساحات زمنية متقاربة أو متباعدة في النسق الموسيقي للقصيدة.

١ – تكرار الأصوات

تسهم الأصوات التي تتكرر في النسق الدلالي للقصائد في إيجاد الروح الجمالية للنَّصِّ؛ فالإلحاح على الصوت المرتبط دلاليا بسياقه– فالصوت لا يدل منفردا – يهيئ الأجواء النغمية لتقبل الإيقاع وفرز النغم على صفحات نفس الشاعر والمتلقي على حد سواء.

صباح الموت يا وطن الهزيمة

فلا خيل ولا ليل ولا بيداء تعرفنا

ولا الأحزان!

ولا الدمعات تسكبنا على باب المدينة

وما عدنا صدى التكبير والتهليل

والصوت المؤطر بالسكينة

وما عاد الدم الغالى سوى وسخ

يلوثنا...

ويحرمنا صلاة الفجر فالأقصى

وفي يافا...

وفي حيفا...

وفي القدس القديمة!!

وعبد الله أعلنها الصلاة

ونحن نعالج الأوساخ يا غزة

لقد ضاعت صلاة الفجر والتكبير يلهبنا

وهذا الدم يأبى أن يفارقنا...

غسلناه...

بماء البحر نغسله

حرقناه...

بنار الفرس نحرقه

خلعنا ثوبنا الدامي...

ولكن كيف نغسل جلدنا أيضا...

أنحرقه؟!

لقد ضاعت صلاة الظهر وابن سلول ينتظر

مساء الموت يا ابن سلول

مساء الموت والتشييع والتهليل

مساء النصر والتزمير والتطبيل

ودعنا نسمع الفتوى

فأنت الطهر والتقوى...

وأنت النور!

– أجل، تُقبل!

ويُغنى الدم عن ماء وعن (تغسيل)؟

توضأنا؟! ولا ندري! فكم نجهل؟!!

ولا عدمت ربى الأقصى أباً مثلك

صباح النصر يا وطن الكرامة

فلا الأفراح تعرفنا

ولا الضحكات تبكينا على باب الندامة

وما عاد الدم الغالي سوى مسك

سنسفكه..

ولن نرحم!!(١)

أسهمت مجموعة من الوحدات الصوتية المكررة في دوال القصيدة في إثراء الإيقاع الموسيقي، داخل القصيدة عزز الإيقاع الخارجي المبني على الوزن والقوافي الاستبدالية ومن هذه الأصوات صوت الألف المَدِّية الطويلة التي منحت الكلمات فضاء ممتدا؛ لأنها تخرج من الجوف وتسمح للنفس بالامتداد، وتوضح المستوى الصوتي بجهرها وقوتها، وهي من الأصوات الصائتة في اللغة العربية، وقد تكررت في القصيدة تسعا وستين مرة مع إغفال الشكل المكتوب الذي لا ينطق في بعض الكلمات، وتكرارها جاء في الدوال التالية (صباح- يا- لا – لا –

---

(١) شهوة الفرح ص٩

بيداء– لا – الأحزان– الدمعات – تسكبنا– على – باب– ما– عدنا – ما – عاد – الغالي– سوى– يلوثنا– يحرمنا– صلاة– الأقصى– يافا– حيفا– الله– الصلاة– نعالج– الأوساخ– يا – ضاعت– صلاة– يلهبنا– يفارقنا– غسلناه– بماء– حرقناه– بنار– خلعنا– الدامي– ولكن– جلدنا– ضاعت– صلاة– مساء– مساء– مساء– دعنا– الفتوى– التقوى– ماء– توضأنا – لا – لا – الأقصى– صباح– يا – الكرامة– فلا– الأفراح – تعرفنا– ولا– الضحكات– تبكينا– على– باب– الندامة– وما– عاد– الغالي– سوى)

ومن الأصوات المساعدة أيضا صوت الياء اللينة في الدوال التالية: (خَيْل– لَيل– بَيداء) وياء المد في الدوال التالية (التكبير– التهليل– السكينة– التزمير– التطبيل– تغسيل– تبكينا) ، وصوت العين المكرر في الدوال التالية (على– عدنا– عاد– دعنا– عدمت–عاد) وقد منح تكرار صوت العين الذي يتميز بتفخيمه وقوة وقعه في الأذن إيقاع القصيدة فخامة وقوة، يضاف إليه الجرس الموسيقي الناتج عن صفير صوت السين الاحتكاكية المهموسة الرقيقة المستفلة المكرر في الدوال التالية (تسكبنا– السكينة– سوى– وسخ– مساء– نسمع– تغسيل– سوى– مسك– سنسفكه) و صفير صوت الصاد الفخمة المستعليه الذي تكرر في الدوال التالية: (صباح– صدى– الصوت– الأقصى– صباح – النصر). وهكذا يقدم تكرار أنساق الأصوات إيقاعا داخليا يتواءم مع الجرس الموسيقي الخارجي، ليشكلا معا انسجاما وتآلفا، وتنويعا بين الجهر والهمس والانفجار والاحتكاك، والاستعلاء والاستفال مع الصفير الذي يحدث رنينا محببا يخفف حدة التفخيم بما يتلاءم مع الجو النفسي والإيقاع التصويري المشوب بالغضب والحزن والألم والتفاؤل والأسى.

٢– تكرار الكلمات

حين تتكرر الدوال اللفظية داخل النسق الشعري تحدث نوعا من الإيقاع اللذيذ المحبب إلى النفس من الناحية النغمية والدلالية في آن واحد، يقول عبد الله الطيب: "قد يجاء بالتكرار لمجرد إظهار النغم وتقويته"([1]). والدراسة الحالية تتفق معه في أن التكرار الذي سماه التكرار النغمي أو

([1]) عبد الله الطيب المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج/٢، دار جامعة الخرطوم، ط١٩٩١،٤،ص٨٨، سمى ذلك التكرار الذي يراد به تقوية النغم بالتكرار الترنمي أو النغمي،وميزه عن نوع آخر أسماه التكرار المراد به تقوية المعاني الصورية،. انظر ص ٨٩

الترنمي، يقوي النغم والإيقاع، و تختلف معه في كون التكرار لتقوية الجرس فقط، لأنَّ النغم لا يتردد منفصلا عن الصورة والدلالة بل هو جزء منها، وإلا أصبح رنينا أجوفا لا حياة فيه؛ ويعود عبد الله الطيب ليؤكد على أن بعض أنواع التكرار يقصد منها تقوية المعاني الصورية، يقول عنه "وهو في حقيقته ينصب على الألوان الإجمالية والمعاني العامة التي تصاحب جو القصيدة"([1]).

ومن الطبيعي أن يعمل التكرار على تقوية الجرس من حيث كونه تكرارا لأصوات بأعيانها، فالتكرار الصوتي المصاحب للكلمات يحدث نوعا من التوقيع الزمني المصاحب للجرس الذي يلح بدوره على الدلالة المرتبطة بالتكرار، شريطة أن ينسجم هذا التوقيع مع روح القصيدة ويتفاعل مع بنياتها ولا يكون مقحما بشكل قسري، وكما يقول أدونيس: "إنَّ ثمةَ لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها. لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدٍّ من تفجرات الأعماقِ، وإلا تحولت إلى رنين بارد صنعي أجوف"([2]) يتضح من الكلام السابق أن الكلمة لابد أن تخرج من عمق تجربة الشاعر، ومن مكتنزات مخزونه العاطفي، بتلقائية تنم عن قدرة شعرية كبيرة، وإلاَّ تحولت إلى نوع من النظم السطحي الذي لا حياة فيه.

ومن أمثله التكرار الدلالي الذي يثري الإيقاع الداخلي ويحدث حالة من الانسجام والتوازن قول الشاعر:

ما زال فينا ألف نبض قد يعود !

ما زال فينا ألف سيف لا يمسها الركود !

ما غادر العشاق .. فانظر ما تريد !

ما غادر العشاق فاصدح بالنشيد !!! ([3])

أسهم تكرار (ما) في الدوال السالبة التالية في إثراء الإيقاع بنقرات متحدة تلح على المعنى التصويري الذي يشكل القصيدة (ما زال– فينا ألف– ما زال فينا ألف– ما غادر) احتوت

([1]) السابق نفسه، ج/٢، ص ٨٩

([2]) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط١٩٨٣،٤،ص٩٤

([3]) شهوة الفرح ص٢٢

الدوال المكرر على أصوات فرعية مساعدة مثل صوت الألف بما فيها من امتداد، وصوت الفاء إضافة إلى تكرار كلمات (فينا–ألف)، كذلك نتج عن تكرار الكلمات تكرار جمل تامة في نسق نحوي تركيبي دلالي مثل تكرار (ما زال فينا ألف نبض– ما زال فينا ألف سيف) و جملة (ما غادر العشاق– ما غادر العشاق) .

أسهم التكرار في إحداث توقيع نغمي، تناغمت فيه الدوال المتكررة لتوصيل المعنى في دائرة موسيقية داخلية تدغدغ المشاعر، وتبعث على التأمل والتوقع للدوال التي تلي كل نقرة من النقرات المتوالية في النسق التكراري، بما تحدثه من جرس موسيقي، تلذ به الأسماع وتطرب له الأنفس.

ومثل التكرار النغمي للدوال قول الشاعر في مقطع من قصيدة هاجر:

– ناشدتك ألا تتركنا

الظمأ يجوس بأضلاعي،

وعروقي تنزف في قبري.

رحماك فلا كبش يثغو،

رحماك ولا نبع يتفجر تحت الأقدام.

رحماك ولا أفئدة تهوي،

لا أسمع خطوات قادمة،

لا أسمع حتى همس الأقلام! (١)

تكررت الدوال التالية(رحماك– رحماك) (ولا نبع– ولا أفئدة) (لا أسمع– لا أسمع) لتعانق الدلالة المحملة بالاستعطاف والتوسل مع نسق الإيقاع الموسيقي، وتحدث أثرا في نفس المتلقي

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص٢٥، ٢٦

قارئ القصيدة، يحاكي ذلك الأثر المتخيل الذي أحدثه في شخصية القناع المرسل متمثلا في شخصية هاجر، والمستقبل متمثلا في شخصية إبراهيم عليه السلام تلك الرسالة.

كما تحكيه الدوال المكررة التي تحدث عددا من النقرات الإيقاعية الملحاحة تعزز جرس الإيقاع الموسيقي الخارجي.

٣- توازن الجمل

يعتبر التوازن عنصرا مهما من عناصر الجمال ينضاف إلى قيم الانسجام والتنوع، فهو يحدث نوعا من التكافؤ النغمي في امتداد النغم على المسافات الزمنية والوحدات الإيقاعية في جسد القصيدة،يحدث التوازن بالتشابه والتساوي في الأطوال الصوتية للجمل، وكذلك في الاختلاف بين الأطوال، بحيث تتكون القطعة من جمل طويلة متبوعة بجمل قصير في مسافات مختلفة من القصيدة وبذلك يحدث التوازن من التشابه والاختلاف والتساوي والتفاوت، كتوزيع المساحات اللونية والضوئية وتنويع الأشكال والأحجام والأبعاد مع تساوي بعضها، وفي الموسيقى الشعرية يبرز التوازن من خلال تساوي المقاطع الصوتي في محاور القصيدة مع التنوع بين الطول والقصر في الأصوات المنسجمة في نسق القصيدة.

"وللكلام بذلك طلاوة ورونق، وسببه الاعتدال، لأنه مطلوبٌ في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلةً وقعت من النفس موقع الاستحسان"([1])

النفس الإنسانية تميل للتوازن، ويروقها وقعه وانسجامه، حين يقع في البصريات التي تحيط بها، وهو في المسموعات أشد لجرسه وتناسق إيقاعه.

"والتوازن معناه تعادل الاهتمام حول محور وهو يقترن غالبا بتعادل عناصر الموضوع، والتوازن نوعان توازن تماثلي وتوازن غير تماثلي. فالتوازن التماثلي يتكون من عنصرين متعادلين أو مجموعتين من العناصر المتعادلة على مسافة متساوية من نقطة مركزية، في حين أن التوازن

([1]) المثل السائر، ج١، ص٢٧٢

غير التماثلي يتكون من عناصر غير متعادلة على مسافات غير متساوية من نقطة المركز"([1]) وبهذا التوازن تتحقق جماليات الإيقاع بحيث تتجلى عناصر التتشابه متداخلة مع عناصر الاختلاف، فتتحقق جمالية النسق النغمي، قال عبد الله الطيب عنه: "يتجلى في أمرين: وحدة الشكل في موضوعه، واختلافه في تفصيلاته"([2]).

ومن أمثلته قول الشاعر في قصيدة يا شهوة الفرح

"هذا زمانك شهوة الفرح الجريء

هاتي من الدم الذي ينساب نارا

هاتي من الأشلاء نبضاً... بل قرارا

لا رحمة، لا رأفةً... هاتي دمارا

هذا زمان الحاقدين فأجلي الأشعارا

إن مزقت أزهارنا سنمزق الأزهارا

إن ذبحت أطيارنا سنذبح الأطيارا

إن فجرت أنهارنا سنفجر الأنهارا"([3])

نتج التوازن في القطعة السابقة من التساوي في توزيع الدوال النغمية على الجمل في (لا رحمة) يتوازن معها (لا رأفة) و (إن مزقت أزهارنا) يتوازن معها (سنمزق الأزهارا) و (إن ذبحت أطيارنا) يتوازن معها (سنذبح الأطيارا) و(إن فجرت أنهارنا) يتوازن معها (سنفجر الأنهارا) كل جملة تشتمل على عنصرين متوازنين هما جملة الشرط، وجملة جواب الشرط، وكل جملة تتوازن مع باقي الجمل في طولها وتشكل نغما مضافا إلى نغم الإيقاع الموسيقي الخارجي.

([1]) محيي الدين طالو، موسوعة الرسم والتلوين، دار دمشق للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥ص١٩١

([2]) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، سابق، ج/٢، ص٥٢

([3]) شهوة الفرح، ص ٦٤

كذلك وقع التوازن طوليا على امتداد مطالع السطور السابقة (هذا- هاتي- هاتي- لا - هذا- إن- إن - إن) هذا التوازن الطولي تناغم مع التوازن في إيقاع القافية، فشكل توازنا متناغما مع سلسلة التوازنات الأفقية.

٤ - الطباق

قيل قديما وما زال يتردد إلى الآن وبضدها تتميز الأشياء، والضد يظهر حسنه الضد، فاجتماع الأشياء المتقابلة المختلفة يقوي النغم ويركز الإيقاع ويثري الدلالة، ويشوق المتلقِّي والسامع، ويثير ذهنَه، ويلفت انتباهه إلى الصور المعنوية المتضمنَة في النسق الشعري بحيث يتفاعل تفاعلا تاما مع القصيدة، ويمنحه الإيقاع فرصة للتأمل في المعاني، فالطباق يمنحُ القصيدة إيقاعا ثريا لذلك "يعول عليه الشعراء في تقوية الجرس وإيجاد انسجام بين اللفظ والمعنى"(١)

لم يعمد الشاعر إلى استخدام الطباق بوصفه محسنا بديعيا بشكل كبير، ولكنه ورد في ثنايا بعض القصائد عفو الخاطر متساوقا مع الخيط الفكري، والنفس الشعوري فيها، ومن ذلك قوله في قصيدة (هاجر):

خطواتك تسعى نحو النورِ،

على الأشواكِ،

ليطلع بعد العتمة نور الفجرِ.

لولا إيمانك والخطوات العجلى

ما انبثق النور مع النبعِ،

ما جاءت أفئدة تهوي،

تسعى بالخيرِ،

---

(١)عبد الله الطيب، المرشد ج/٢،ص٢٧٧

وترفع رايات النصرِ.([1])

التناغم بين المتقابلين جاء على نسقين متكاملين متماثلين الأول(النور– العتمة) والثاني (العتمة– الفجر) حيث ثراء في النسق الإيقاعي المكاني في شكلي النور والعتمة موزعين بتناسق نسبي في إطار المشهد البصري، زاد الإيقاع الزماني ثراء وتناسقا بالتنوع في الوحدات الإيقاعية الناتجة عن تباين الأصوات المسموعة في نقراتها الإيقاعية.

ويقول في قصيدة (قيس بن الملوح):

تسافر للذبح أيضا،

وتبقى لتُذبح.

أليست تُطوّف هذي

الظباء الصحاري،

وتسري لتمسي،

وتمسي لتصبح.

فتضحي بقايا طعام

ولحم مملح!([2])

منح الطباق في (تمسي– تصبح) النغم مساحة من التناغم تتوزع على فترة زمانية تمتد على مدار اليوم والليلة، بدالين خفيفين لهما إيقاعهما الدلالي الذي يفتح فضاء النص على تأويل مفهوم الهيام الذي يغدو به العاشق المحب هائما على وجهه على مدار اليوم والليلة، وبذلك يكون التضاد في الدالين إيقاعا منسجما مع تشكيل الصورة المكانية بدوالها المختلفة.

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص٢٨،٢٩

([2]) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٣

وفي قصيدة (يا أيها الفرسان) يقول:

"قد كان صوته الرخيم زاخرا بفرحة الجنانْ

كأنه لم يعرف الأحزان

قد كان صوت طارق الحبيبْ

قد جاء في الظلام، في الشروقِ،

في الزوال، في الأصيل، في الغروب..

مع كل زخات الرصاص كان يأتي.. لا يغيب

وفي الفؤاد.. ظل يسكن القلوبْ

وراح يهتف الرصاصُ من بنادقَ الرجال

إننا لقادمون"(١)

انضم الطباق في (الظلام – الشروق) إلى نسبة التتابع الزمني المتعاقب في (الزوال– الأصيل– الغروب) ليحدث انسجاما دلاليا وتناسقا تصويريا حيث عزز الإيقاع فيه فكرةِ الشمول التي شكلت صورة انبثاق الشهيد من كل مكان وفي كل زمان.

٥– الجناس

يحدث الصوتُ حين يتكرر في نسق متوازن، تنسجم فيه المعطيات الصَّوتِيَّة، أثراً جميلاً، يثري الدلالة، ويثير الذهن، ويُحفِّز المشاعر، ويوجِّه الفكر صوب محور الدلالة المكثفة المنسربة

(١) شروخ في جدار الصمت، ص١٤١، ١٤٢

في أغوار التشكيل الجميل يقول جون كوين "التكرار المنتظم لأصوات بأعيانها يمثل قيمة إمتاع"([1]).

الإلحاح الصوتي يوقع النغم، ويزيد الموسيقى تدفقا على المستويين الخارجي والداخلي، إضافة إلى الإسهام في بناء الصورة المكانية بالقيم الزمانية التي لا تنفصل عنها أبدا، وترديد أصوات الألفاظ لا يعتبر قيمة مجردة – في الشعر – تنفصل عن الصورة والقيم المعنوية الأخرى. وكما يقول عبد الله الطيب "الانسجام هو سرُّ الجمال والجناس لما فيه من عامليِّ التشابه في الوزن والصوت، من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام. وسرُّ قوته كامن في كونه يُقرِّبُ بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ –بما يسبغه عليه من الدندنة– من جهة أخرى."([2]).

ولكن لابد من مجيء الجناس في إطار التناسق العام والانسجام التام، بحيث لا يتكلف الشاعر التجنيس تكلفا يخل بطبيعة الصورة الكلية، من أجل الحلية الشكلية التي يتلاعب فيها بالكلمات التي تحتشد على جسد النص من الخارج، بل إنَّ عليه أن يجعلها جزءا من النسيج العام للقصيدة.

لم يلجأ الشاعر إلى استخدام الجناس كثيرا في قصائده، ولكنه في المواطن التي ورد فيها جاء يخدم الجرس الموسيقي، ويثري الإيقاع، ويثير الانتباه للتركيز على دلالات متناغمة في يثيرها الإيقاع الداخلي المتوازن، ومن المواطن التي ورد فيها الجناس قوله في قصيدة ما أخذ بالقوة:

(محمد ما زال صوتك يعلو،

يكابر دمعُك.

ينادي أباك):

([1]) جان كوهن، لغة الشعر، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب،ط١ /١٩٨٦ص٢٩ انظر أيضا جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا) ترجمة أحمد درويش،، دار غريب، ٢٠٠٠ص ٥٢ ينتج عن تكرار ترديد الأصوات نفسها ينتج [كذا] عنه لون من المتعة.

([2]) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج/٢، الكويت، ١٩٨٩م، ص٢٦٢

- تريث قليلا...

سيأتي الأباةُ،

ستأتي إليكَ

جحافل جيش يكفكف دمعك.

يلملم روحي،

يضمد جرحي وجرحك.([1])

وقع الجناس الناقص في لفظتي (روحي) و (جرحي) محدثا توازنا صوتيا بتماثل الأصوات، حيث وقع تغاير بين المتماثلات في صوتي (الواو) المحركة بصوت الفتحة، وهي صوت يخرج من بين الشفتين، تقتضي استدارة الشفتين وانفراجها قليلا لخروج الصوت، مع انفتاحهما التام عند النطق بصوت الفتحة وهي جزء من صوت الألف التي تخرج من الجوف، وصوت الجيم الانفجارية التي تخرج من وسط اللسان مع ما يقابله من الحنك الأعلى، ولكنها تقتضي استدارة الشفتين عند النطق بها لمناسبة صوت الضمة الجوفية المجهورة، وبالنظر الاستبدالي لموقع صوت الراء في كل من الكلمتين (روحي- جرحي) حيث انتقل صوت الراء المتوسط بين الاحتكاك والانفجار الذي يحمل رنين التكرار، من كونه صامت محرك بصائت هو صوت الضمة، في (روحي) إلى صامت ساكن يتلو صوتا صامتا محركا بصائت هو الضمة، في (جُرحي) وهذا الاستبدال يحدث تنويعا بالتماثل والتباين يزيد الإيقاع جمالا، مع تعزيزه بأصوات محركة بالضمة في الدوال التي سبقتها داخل المقطع مثل(مُ- تُ- يُ- عُ- يُ- ةُ- يُ- فُ- يُ)

وفي قصيدة لم يقتلوك:

يا أيها الصوفيّ قد بلغت خطاك المنتهى

وتوضأت بدمائك الشعراء

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص٣١

اصعد فقد هبطت إليك ذرى السماءْ

راحت نجوم الكون تمخر في سماكْ

وهديرها كلماتك السكرى

على ورق الخلودْ

قف واطرق الأبواب

عفوكَ

قد طرقت وقد أجيبْ(1)

الجناس في بين (ورق) (واطرق) منح الإيقاع طرقا يحاكي صوت الطرق على الأبواب، بما في صوت القاف من قلقلة وما في صوت الراء من تردد وتكرير يضاف إليه الفخامة والاستعلاء في صوت الطاء الزائدة في واطرق.

وفي مطلع قصيدة ليلى تخرج عن صمتها يقول الشاعر

يا قيس لا تحزن فإنّي ها هنا   خلف الجدار على طريق القدسِ(2)

وقع الجناس بين (قيس) في صدر البيت و (قدس) في نهايته تمهيدا نغميا بانزياح صوتي عن صوت الياء اللينة إلى صوت الدال الانفجارية المجهورة بعد أن مهد لنغم الصوت بعدة أصوات مستعلية مفخمة هي (الخاء والعين والطاء والقاف) وصوت مماثل هو صوت الدال، وبذلك حدث انسجاما في الإيقاع مع التباعد الزمني بين الجرسين في كل من الكلمتين.

وفي قصيدة قيس على حافة الجنون يقول:

قالوا: "جننت!"، وهل يصحّ العاشق؟!   قومي انظري نحو السماء لأنجمي

---

(1) شروخ في جدار الصمت، ص١٣٥، ١٣٦

(2) جرح لا تغسله الدموع، ص ٤٩

كم جولـة قد خضتها مستنسخا جهد الشهيد العاشق المتقدم

فالعشق يمتلك الحياة وسرها والعشق يعني الموت عند المُقدِم! (١)

زاد الجناس بين (المتقدمِ– المُقدم) الإيقاع الخارجي المرتكز على الوزن ووحدة القافية تدفقا وانسيابا حيث مهدت أصوات المتقدم السمع لتلقي أصوات كلمة المقدم التي تجانسها نغميا مع زيادة صوت التاء المستفلة المهموسة في (المتقدم) التي تحركت فزادت الإيقاع فخامة حيث توالى فيه ثلاث صوامت (مُ– تَ قَ) أولها متحرك بالضمة والثاني والثالث بالفتحة ثم تبعهما صامتان محركان بصوت الكسرة وهي أقوى أصوات الحركات القصيرة، ثم خفت الإيقاع قليلا – على تباعد زمني في النسق بأصوات (المقدم) التي خفف سرعتها الإيقاعية صوت القاف الصامتة التي سكنت، فأبطأت النغم قليلا، فوقع زحاف الإضمار في (متفاعلن) فتحولت إلى (مستفعلنْ) .

وفي قصيدة يا أيها الفرسان يقول:

"يا أيها الأنذال هذا سيفنا يشق نحوكم خطاه

يطارد الطغاة والبغاة والعصاه

لا يعرف السكون

وإننا لقادمون"(٢)

الجناس بين الطغاة والبغاة أثري الإيقاع الموسيقي الداخلي، وزاد جرس التقسيم النغمي الموزع على الكلمات الثلاثة المتجاورة في السطر الشعري. مع استبدال بين صوتي الطاء المفخمة المستعلية الانفجارية المهموسة المحركة بالضمة وصوت الباء المستقلة الانفجارية المهموسة المحركة بصوت الضمة ليزداد التجانس بأصوات الحركات الموزعة على أضوات كل كلمة من الكلمتين المتجانستين.

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص ٥١

(٢) شروخ في جدار الصمت، ص١٤١، ١٤٢

٦- التقسيم النغمي

يعتبر التقسيم عنصرا بارزا ذا دور فعال في تشكيل النغم الداخلي للقصيدة الشعرية، ويلجأ إليه الشاعر لإثراء الموسيقى وكسر حدة الرتابة الناتجة عن التدفق النغمي، المتواصل في بعض الأنساق.

"هو تجزئة الوزن إلى مواقف، أو مواضع، يسكت فيها اللسان أو يستريح، أثناء الأداء الإلقائي ....يعين السمع على إدراك عنصر الانسجام الكامن في جرس النغم، وجرس الألفاظ"([1]).

ولا يعنينا هنا التعريفات المتعددة التي تناولها البلاغيون العرب في علم البديع، فالتقسيم البديعي لا يفيدنا منه هنا في مجال الإيقاع سوى تقطيع النغم، الذي أشار إليه بن رشيق حين عد التقطيع من التقسيم، ([2]) هذا ويعمل التقسيم الصوتي على "سهولة الترجيع والتنغيم، ويجعل البيت أو السطر الشعري ينقسم إلى وحدات وزنية يستمتع المتلقي بتكرارها وتتابعها"([3]) إضافة إلى أنه في بعض الأحيان يغير النغم من نسق وزني إلى نسق آخر داخل الإطار العام للوزن الذي تخضع له القصيدة،

يقول الشاعر في قصيدة قيس يواصل الهذيان:

"أتجربةٌ؟! وكم جربت من قبلُ؟!

وما جادت به الأيام ،

قد فاضت به الأقلام يا صحبي ويا أهلُ.

على سفرٍ مضت تحكي حكايتنا،

([1]) عبد الله الطيب، المرشد، ج/٢، ص٣٠٣

([2]) ابن رشيق القيرواني، العمدة تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط/١،٢٠٠١، التفت ابن رشيق إلى الظاهرة النغمية للتقسيم، فقال:" ومن أنواع التقسيم التقطيع" ص٣٦

([3]) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، سابق، ص ٣٠٣

وفي جرحٍ،

وفي ليلٍ،

وفي سجنٍ،

وفي زنزانـةٍ ثكلى،

وأوجاع تطوّحنا،

وآهات تحرّضنا،

وآمال لنا تحلو.

أتجربة، وقد صهلت بنا الخيلُ؟!

وأتعبْنا سيوف الحق مشهرةً،

وما تعبت خطا الأحزان يا ليلُ.

فلا القرطاس نتركه،

ولا الأقلام تتركنا،

ولا درب يودّعنا،

ولا جبلٌ ولا سهلُ.

أتجربة، سقاك الله من غيثٍ،

ومن نبعٍ،

ومن حوضٍ،

ومن نـهرٍ،

فقد تحلو مياه قربها وصلُ."([1])

برز التقسيم النغمي في عدد من المحاور الإيقاعية تجسد مواقف شعورية في ثلاث نبرات نغمية الأولى كما يلي (وفي جرحٍ، وفي ليلٍ، وفي سجنٍ، وفي زنزانةٍ ثكلى، وأوجاع تطوّحنا، وآهات تحرّضنا، وآمال لنا تحلو) يسمع صوت التقسيم النغمي جليا بالوقفات على كل نقرة من المتعاطفات السابقة التي تبدأ وقفات قصيرة في النقرات الثلاثة الاولى، ىثم تمتد إيقاعيا وصوتيا في النقرات الإيقاعية الثلاثة الأخيرة بشكل واضح وضوحا نتج عن أصوات المد المستخدمة إضافة إلى الوقفات الخفيفة بين النقرات.

وفي النبرة النغمية الثانية تم التقسيم على الشكل التالي (فلا القرطاس نتركه، ولا الأقلام تتركنا، ولا درب يودّعنا، ولا جبلٌ ولا سهلُ) حيث ابتدأت كل نبرة إيقاعية بصوت متجانس مع الصوت الذي يليه في النقرة التالية كما تتجانس نهاية النقرة الثانية ونهاية الثالثة أيضا في تجانس توزع على الوحدات الصوتية النغمية بشكل متساوٍ في إيقاعه الزمني.

وجاءت النبرة النغمية الثالثة على النحو التالي: (ومن نبعٍ، ومن حوضٍ، ومن نهرٍ) حيث تجانس صوت بداية كل نقرة ونهايتها مع النقرة بداية النقرة التي تليها ونهايتها في توزيع زماني متساو في الإيقاع، عززه تجانس بداية نبع ونهر بصوت النون في كل منهما مع اختلاف حوض في بدايتها لإحداث حالة من التناسق والانسجام والتوازن النغمي.

تقصفُكَ الدنيا...،

وتموتْ.

تتراقص هذي الدنيا

خلف غشاوة دمعٍ،

وغيابة جبٍّ،

وستارة إنعاشٍ،

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص٤٥

وبيوتٍ

يصرخ أهلوها خلف بيوت.

ويفيق (البنج)،

وكل الناس تهلل دون سكوت([1])

تم تقسيم النغم الداخلي في القصيدة السابقة إلى عدد من المتجانسات الزمنية على النحو التالي:

(خلف) (غشاوة دمعٍ) (وغيابة جبٍّ) (وستارة إنعاشٍ) (وبيوتٍ)

حيث يبدأ النغم الموزع من أصوات دال خلف على قصرها ليمتد إلى الدوال النغمية التي تليها ويستمر في تمدده وفجأة يقصر في كلمة بيوت ليحدث التوازن النغمي الذي يستدعي الاستطالة النغمية التي يتبعها موجة نغمية قصيرة.

٧- القوافي الداخلية:

تلعب القوافي الداخلية –أو ما يشبه القوافي الداخلية من الحروف التي تبرز كقوافي– دورا فعالا في توقيع النسق الموسيقي الداخلي، الذي يفعل النغم ويهيئ المتلقي لجو القصيدة ويدفعه إلى متابعة مجرياتها بدرجة كبيرة، لأنّ تلك القوافي "تكسر حدة انثيال الموسيقى بوقفاتها، وتثري الإيقاع وتكثف الجو الموسيقى وتعمل على تنوع الإيقاع([2]) وقد وردت تلك القوافي في العديد من قصائد شعر خصوصا في القصائد التي التزم فيها الشاعر التدوير وتلك التي تعتمد على طول الجمل الشعرية، فكانت فيها القوافي الداخلية بمثابة محطات استراحة إضافية لالتقاط الأنفاس، إضافة إلى ما تضفيه من توازن وانسجام في القصيدة.

يقول الشاعر في قصيدة قيس بن الملوح:

([1]) جرح لا تغسله الدموع، ص٦٩

([2]) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص.ص ١٩٤،١٩٥

وأنت الملوّحُ...

يا عامريُ،

ولست تُروّي

جنون الملوّح!

فأقدام ليلى تسيخُ

بأرضٍ...

وأنت تسافرُ،

خلف البحارِ،

وتسقط في النارِ،

تُشوى وتُؤكل،

والعظم يُطرح!!(١)

أسهمت الأصوات الداخلية في دالي (البحارِ – النارِ) التي تشبه القوافي رغم أنها لا تستقل في نغمها حيث انتهت بصوت الراء وهو صامت متبوع بصائت قصير هو صوت الكسرة، ولئن جاء في البحارِ نهاية لوزن التفعيلة (فعولن) فإنه لا يتمم سطرا شعريا مستقلا حيث يرتبط السطر الذي يليه به نحويا ودلاليا بواو العطف، وفي (النار) ليس نهاية لسطر شعري مستقل النغم ولكنه يرتبط بالتدوير بالسطر الذي يليه لأن صوت الراء المكسورة بداية التفعيلة التي تكتمل بتمامها مع بداية السطر الذي يليه على النحو التالي (رِ تشوى) (فعولن) وبهذه القافية الداخلية يزداد جرس الإيقاع قوة وثراء يشد المتلقي عند القراءة والإلقاء، ويدفعه لاستكناه المعاني ويفتح لديه مستويات التوقع.

ومن شواهد القوافي الداخلية قصيدة (أمة مكبلة وشيخ طليق) حيث يقول الشاعر

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص٤٤

هي ثورة الأحزانِ،

تعصف بالأُلى سطعوا من النيرانِ

في قلب الدجى.

خجلوا

من الآه التي عصفت بهم

لمّا رأوك على المدى متأججا.

لم ينظروا

خلفَ الظهورِ ليبصروا

شيخاً يعالج خطوه متلجلجا(١)

بنيت القافية في القصيدة على صوت الجيم المتبوعة بألف الإطلاق الممدودة، وورد في مطلعها قافية داخلية في دالّين هما (الأحزانِ- النيران) حيث جاء صوت النون الصامت المحرك بصوت صائت قصير هو الكسرة، في (الأحزان) نهاية تفعيلة تكتمل في السطر الذي يليه بصوت بمقطع (تع) على النحو التدويري التالي (أ حزا نِ تعْ) (متْفاعلن) وكذلك في النيران، حيث تكتمل التفعيلة بجزء من مطلع السطر الذي يليه على النحو التالي (ني را ن في)(متْفاعلن). وتكرر صوت الألف في الدوال (الألى- الدجى- المدى) بوصف كل واحد منها نهاية لتمام تفعيلة، على النحو التالي (ص ف بل أ لى- متفاعلن) (قل بد د جى- متفاعلن) (ك ع لل م دى- متفاعلن) تكرر صوت الألف قافية داخلية تمنح النفس امتدادا متناغما مع الحالة الشعورية التي تقتضي تهدجا وتنهيدا في الصوت، نابعان من شحنة الألم المصاحبة للمرثية الحزينة الثائرة.

وفي قصيدة إنا نراك أسهمت القوافي الداخلية في ثراء الجرس الموسيقي الداخلي، الذي يعزز الإيقاع بتناسقاته وانسجامه وتوازنه حيث يقول الشاعر:

---

(١) جرح لا تغسله الدموع، ص٥٧

يا أيها الطيف الجميل!

عبثا يظن القاتل المأفونُ،

أنك غبت منّا والسنونُ،

القادمات ستقتفي دوماً خطاك!

هل ينسفون الشمس إن شاءوا،

وهل يستنفرون الليل إن جاءوا،

فلا صبح يطلّ... فكم أساءوا،

يا إلهي كم أساءوا،

-ويحهم-

فالنور يشرق من ذراك!

هات اليدين الحرّتينِ،

وقبِّل الأفق البعيد.

فدَمُ الشهيد منارة الجيل الجديد. (1)

التقفية الداخلية بارزة في هذا المقطع من القصيدة بشكل متميز في (المأفونُ- السنونُ- شاءوا- جاءوا- أساءوا- أساءوا) حيث يبدو للوهلة الأولى أنّ صوتَي النون والهمزة يشكلان قافية بسبب تكرارهما في نهاية السطور بصريا، ولكن كل صوت منهما مرتبط في داله الصوتي بالدال الذي يليه ليتمم نغم التفعيلة على النحو التالي: (مأ فو ن أن متْفاعلن) (نا وس س نو/ نل قا د ما متفاعلن/ متفاعلن) فنون الدال مأفون ليست مستقلة من الناحية المقطعية لارتباطها بأول التفعيلة في السطر الذي يليه وكذلك نون السنون جزء من أول تفعيلة السطر الذي يليها، وكذلك

(1) جرح لا تغسله الدموع، ص٦٦، ٦٧

صوت الهمزة في الدوال المذكورة جاءت جزءا من تفعيلة ولم تستقل بنهاية السطر نغمياعلى النحو التالي(شا ءو و هل/ متفاعلن) (جا ءو ف لا/ متْفاعلن) وجزء من أساءوا جاء على النحو التالي (أو يا إ لا/ متْفاعلن) (أو وي ح هم/ متْفاعلن). وهكذا عزفت القوافي الداخلية على وتر التنويع النغمي لشحن الدلالة ،وفتحها على فضاءات من التأمل والتلقي واسعة.

الخلاصة

قاربت الدراسة الحالية بالتشريح والتحليل البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، وتوزعت على ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول بنية الصورة من خلال محورين: المحور الأول مصادر الصورة الشعرية: الواقع والتراث والطبيعة والأسطورة، والمحور الثاني: أنواع الصورة الجزئية من خلال التشبيه، وتبادل مجالات الإدراك، بالتجسيد والتشخيص، والتجريد، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات، والمفارقة، وبنية الصورة الكلية. أما الفصل الثاني فقد تناول البناءات الفنية للنص ويشمل، البناء الدرامي، بما فيه من حوار بنوعيه خارجي وداخلي، والجوقة وسرد قصصي، والبناء الدائري، والبناء المقطعي، والبناء اللولبي، والبناء التوقيعي، والبناء المقطعي.

وتناول الفصل الثالث بنية الإيقاع من خلال تتبع مظاهر الموسيقى الخارجية، وتشمل الوزن بأنواعه :وزن العمود، ووزن التفعيلة، والظواهر الموسيقية البارزة لدى الشاعر، والقافية بأنواعها المختلفة: القافية المتكررة بنوعيها العمودية وقافية التفعيلة، والقافية المقطعية، والقافية الاستبدالية المتكررة، والقافية الاستبدالية المتغيرة، والموسيقى الداخلية بأنواعها التي رصدتها الدراسة، تكرار الكلمات وتكرار الأصوات، وتوازن الجمل، والطباق، والجناس، والتقسيم النغمي، والقوافي الداخلية.

ثم توصلت بعد المقاربة التحليل والتشريح وسبر ملامح البنية الفنية في شعر الشاعر، إلى عدد من النتائج على النحو التالي:

١- تميزت تجربة الشاعر بالثراء الشعري، الناتج عن غنى التجربة الحياتية، والقدرة على التعبير والتشكيل، وروعة التصوير وخصوبتها.

٢- تشكلت الصورة الشعرية من عدة مصادر هي:

- الواقع الفلسطيني المعاصر وهو جزء مهم من مكونات الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر بما تحمله من مفردات الألم والشهادة، والصبر، والعذاب، والمقاومة، وأشكال اللأواء، والدم والأسر.

- التراث حيث أفاد الشاعر من عدد من المحاور التراثية، في سياقها الديني والأدبي والتاريخي، والموروث الشعبي، والأسطوري بما تخلل قصائده من مظاهر تناص وتقاطع واستدعاء شكل التراث فيها محورها الأساسي.
- الطبيعة حيث استخدم عناصر الطبيعة في تشكيل صوره، ولم يقف عند حدود الوصف الرومانسي، أو الوصف الحسي الخارجي لهذه الطبيعة، وإنما نسج الشاعر علاقة حميمة معها؛ فشكّلت الطبيعة محورا رمزيا مفعما بالدلالات الواقعية التي تصور المشهد الإنساني الفلسطيني، وقد استخدم الشاعر العديد من مظاهر الطبيعة.

٣- وظف الشاعر الرموز التراثية وخصوصا الإسلامية بما ينسجم مع طبيعة تجربته وشخصيته ، في العديد من القصائد؛ ليوجد معادلات موضوعية ويعزز أجواء المفارقة التصويرية، وليثري النص، ويمنحه كثافة تختزل الكثير من المعاني والدلالات في دوال تعبيرية ثرية مشعة.

٤- شكل الشاعر صورته الجزئية معتمدا على عدة أسس هي:

أ- التشبيه، لما يتمتع به من مزية وفضل، لأن له القدرة على تمثيل المعاني وتجسيد الأحاسيس، وإثارة الخيال، وتكثيف الدلالات.

ب-الاستعارات التي استخدمها في خضم التشكيل الجمالي.

ت- أبرزت الاستعارات خصب خيال الشاعر، وقدرته على تشكيل الصورة.

ث- سخّر الشاعر في الاستعارات إمكانيات التجسيد والتشخيص والتجريد، حيث تتبادل المدركات مجالاتها في صور جميلة.

ج- تراسل الحواس وهو وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، حيث تتفاعل جملة الحواس البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية، ويضيء الدفقة التصويرية، ويمدها بطاقات من التنوع؛ ليزيد الصورة جمالا ووضوحا من خلال التفاعل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس.

ح- مزج المتناقضات حيث أسهم في إعادة صياغة الدفقة الشعورية بما يتناسب مع لحظات التماهي بين المختلفات والمتناقضات التي تذوب في جسد النص للتعبير عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل في نفس الشاعر.

خ- وظف الشاعر المفارقة التصويرية لتصوير حجم الألم، ومأساوية المشهد، والحزن الذي يعيشه الشاعر؛ نتيجة لإحساسه العميق بمرارة الواقع الذي يحيط به وبشعبه.

٥- استخدم الشاعر الصورة الكلية التي تشكلت في قصائده من تضام الصور الجزئية، ووشاية الدوال التعبيرية في مستوياتها المختلفة.

٦- استخدم الشاعر البناء الدرامي بتقاناته المختلفة وتنويعاته المتعددة: الحوار الداخلي، والحوار الخارجي، والجوقة، والسرد القصصي، بالقدر الذي يبلور أجواء الصراع التي تصور النفس البشرية وتسبر أغوارها، ولتخرج القصيدة من الغنائية البحتة.

٧- استخدم الشاعر صوت نفسه قناعا في الحوار الداخلي وكأنّه صوت منفصل عن الذات ليعبر عن مكنوناته من جانب وليشد المتلقي من جانب آخر؛ وليعمق أجواء الصراع التي تستنفذ الشحنة العاطفية في القصيدة بتغير الأصوات المتحاورة.

٨- يميز الشاعر الأصوات المختلفة في الحوار باستخدام الأقواس والحركات، أو بتغيير حجم الخط وسمكه وشكله، للفت النظر إلى هذا الصوت الداخلي النابع من ثنايا النفس، بحيث يتمكن المتلقي من تمييزه بسهولة.

٩- لم تكن القصائد التي استخدم فيها الشاعر أسلوب السرد القصصي قصصا مصوغة شعريا يمكن أن نطلق عليها لفظ قصة قصيرة بالمعنى المعهود فنيا، وإنما هي قصائد وظفت السرد القصصي، وأفادت منه، بما في القصة من دراما وصراع لتكثيف الدلالة وتكوين الصورة، وتفريغ الشحنات العاطفية ، وتوصيلها للمتلقي بشكل مؤثر يدفعه إلى التفاعل مع نسقها ومحاولة استكناه دلالاتها.

١٠- نجح الشاعر في توظيف البناءات: الدائري والمقطعي والحلزوني والتوقيعي، لتوصيل تجربته بكثافة شعورية تشحن النصوص بإشعاعات كثيرة.

١١- أفاد الشاعر من استخدام البناءات المختلفة في تشكيل قصائده بما يتناسب مع الدفقات الشعورية.

١٢- لم يكن استخدام الشاعر لأي من البناءات مقصودا لذاته ومخططا له مسبقا، كما يتضح من قوة التصوير وروعته، وقوة السبك وحسن الصياغة، وإنما كانت القصيدة بما فيها من دفقة شعورية تحدد طبيعة البناء.

١٣- وظف الشاعر ستة من بحور الشعر العربي هي: الرمل، والكامل، والخبب، والمتقارب، والوافر، والرجز.

١٤- اقتصر استخدام الشاعر على البحور الصافية ولم يستخدم بحورا مركبة.

١٥- جاء استخدام البحر الكامل في المرتبة الأولى ، تلاه الخبب، ثم الرمل والوافر، ثم المتقارب، ثم الرجز.

١٦- استخدم الشاعر الشعر العمودي في مجموعاته الشعرية الثلاثة بنسبة ٤٧%.

١٧- استخدم الشاعر ستة من التفعيلات المنفردة هي: فعولن، و فعلن، ومستفعلن، ومتفاعلن، ومفاعلتن، وفاعلاتن.

١٨- جاء استخدام تفعيلة (فعلن) في المرتبة الأولى، تلاها على التوالي متفاعلن، وفعولن، ومستفعلن، ومفاعلتن، وفاعلاتن.

١٩- استخدم الشاعر التفعيلات المركبة مرة بصيغة (فاعلاتن مستفعلن)، التي تشبه تركيب مجزوء الخفيف، ومرة بصيغة (مستفعلن مفاعلتن) التي لا يوجد لها مثيل في العروض العربي.

٢٠- استخدم الشاعر شعر التفعيلة في مجموعاته الشعرية الثلاثة بنسبة **٥٣%**، وهي نسبة أعلى من نسبة استخدام الشعر العمودي قليلا.

٢١- استخدم الشاعر خمسة أنواع من القوافي القافية هي: العمودية المتكررة، والتفعيلة المتكررة، والمقطعية، والاستبدالية المتكررة/ والاستبدالية المتغيرة.

٢٢- استخدم الشاعر القافية العمودية المتكررة خمسين مرة، والتفعيلة المتكررة ستا وثلاثين مرة، والعمودية المقطعية سبع مرات، والاستبدالية المكررة إحدى عشرة مرة، والاستبدالية المكررة ثماني عشرة مرة.

٢٣- اتكأ الإيقاع الداخلي في قصائد الشاعر على عدة عناصر هي، تكرار الأصوات، وتكرار الكلمات، وتوازن الجمل، والطباق، والجناس، والتقسيم النغمي، والقوافي الداخلية.

Abstract

Approached the current study, autopsy and analysis of technical architecture in the poetry of Kamal Ahmed Ghoneim, and were distributed on three chapters, the first chapter discusses the structure of the image through two axes: the first axis sources poetic image: Reality and heritage, nature, myth, and the second axis: the types of partial picture through metaphor, and the exchange fields perception, Baltjsid diagnosis, and abstraction, and store the senses, mixing paradox, irony, and the structure of the whole picture. The second chapter dealt with the technical constructions for text and cover, building drama, including the dialogue of both types of external and internal, and the choir and narrative nonfiction, The Rotunda, Building CT, construction screw, and the rhythmic construction, construction tomography.

The third chapter dealt with the structure of the rhythm of the tracking aspects of the music of Foreign Affairs, including the weight of different types: the weight of the column, and the weight of The Foot and extreme musical profile of the poet, and Rhyme of various types: Rhyme repeated two types of vertical and rhyme Trochee, and Rhyme CT, and Rhyme replacement recurrent and Rhyme replacement changing and the internal music of all kinds, which monitored the study, repetition of words and repeated sounds, and the balance of sentences, and tobacco, and alliteration, and tonal division, and internal rhymes. Then reached after analysis approach and explore the features of anatomy and functional architecture in the poetry, to a number of results were as follows:

1 - characterized by the poet's experience rich poetic, resulting from the rich experience of life, and the ability to express and composition, and wonderful photography and fertility.

2 - the poetic image was formed from several sources:

- Palestinian reality today is an important part of the components of the poetic image painted by the poet, including in respect of the vocabulary of pain and the certificate, and patience, and torment, and resistance, and forms Allooa, blood, and families.

- Heritage, where the poet reported from a number of traditional themes, in the context of religious, literary, historical, and popular tradition, and was introduced in his poems, including the legendary aspects of Tnas, intersection and call the form of heritage where the basic theme.

- Nature as he used the elements of nature in shaping the image, not just a description of the romantic, or description of sensory outer of this nature, but weave poet, an intimate relationship with them; formed a nature center symbolically filled with fingerprints, realistic perception of the humanitarian scene Palestinian, has been used poet many aspects of nature.

3 - hired poet symbols heritage and especially the Islamic consistent with the nature of his experience and personality, in many of the poems; to be found equations objective and enhance the atmosphere of irony imaging, and enriches the text, and gives him a density reduced a lot of meanings and connotations in the function expressive rich radioactive.

4 - a partial image of the poet based on several bases:

A - metaphor, because of its advantage and preferred, because it has the ability to represent and embody the meanings feelings, stir the imagination, and the intensification of signs.

B - metaphors used in the midst of aesthetic composition.

C - highlighted the metaphors fertile imagination of the poet, and his ability to form a picture.

D - ridiculed the poet in the metaphors and diagnostic possibilities of embodiment and abstraction, where the exchange fields in the perceptions of beautiful images.

E - transmission senses and described the perceptions of all senses qualities Perceptions sense the other, and interact among human senses in the crucible of a sense of Fayad, who takes the case of poetry, and lights burst imaging, and gives the cards of the diversity; to increase the picture beautiful and clear through the interaction between the different senses which are awareness and sensitivity.
F - mix of contradictions, where shares in the reformulation of burst commensurate with the emotional moments between the indications of Almokhtlvat and contradictions, which dissolve in the body of the text for the expression of psychological states and feelings vague vague Taataang opposing emotions and interact in the same poet.

G - the poet employed visual irony to portray the amount of pain, and tragic scene, and grief experienced by the poet; a result of the deep sense of bitterness the reality that surrounds him and his people.

5 - Use the poet, the overall picture formed in his poems cuddle partial images, and a betrayal expressive functions in various levels.

6 - Use the poet, the dramatic construction Ptqanath multiple different variants: internal dialogue and external dialogue, and the choir, storytelling, to the extent that crystallizes the atmosphere of conflict that portray the human soul and unfathomable, but the poem out of the lyrical character.

7 - Use the voice of the poet himself as a mask on the internal dialogue that sounded like a separate self-mastery to express the one hand and pull the receiver of the other; and deepen the atmosphere of conflict that Deplete the emotional charge in the poem change votes interlocutors.

8 - poet distinguishes different voices in the dialogue by using the brackets and the movements, or by changing the font size, thickness and shape, to

draw attention to this inner voice emanating from the folds of self, so that learners are easily recognizable.

9 - were not poems that use the poet style narrative stories are framed poetry can be called by the word short story within the usual technical, but are poems and employed narrative, which benefited, including the story of a drama and conflict to intensify the significance and the formation of the image, and unloading your country , and delivery to the recipient effectively paid to the interaction with the format and attempt into understanding the implications.

10 - the poet has succeeded in recruiting constructions: circular and spiral CT and rhythmic, to deliver an emotional experience heavily loaded radioactivity many texts.

11 - The poet of the use of different constructions in the formation of his poems, commensurate with the emotional bursts.

12 - was not the poet use any of the buildings intended for itself and planned in advance, as evidenced by the power of photography and horrified, and the strength of the casting and well-crafted, but the poem, including the splash of the unconscious determine the nature of the construction.

13 - He employed the poet six lovely poetry are: Arramal, Alkamel, Alkhabab, ALmotakareb, Alwafir, and ALragaz

14 - limited use of the poet of the seas did not use the net Bhora vehicle.

15 - Alkamel came in first place, followed by canter, and then sand and abundant, and then close-knit, and then shun.

16 - Use the vertical poet poetry in the three collections of poetry by 47%.

17 -The poet used of six individual activations are: Fulen, and Faln, and Mstfln, and Mtvaaln, and Mvaaltn, and Vaalatn.

18 - came the use of activated (Faln) in the first place, followed by consecutive Mtvaaln and Fulen and Mstfln and Mvaaltn and Vaalatn.

19 -Tthe poet used Activations vehicle time format (Vaalatn Mstfln), which resembles Installation Mdzu light, and time format (Mstfln Mvaaltn), which is unparalleled in the Arab offers.

20 - Use the poet Foot Poetry in the three collections of poetry by 53%, which is higher than the use of vertical hair a little bit.

21 - Use the poet five types of rhymes rhyme are: vertical repeated, and repeated Trochee, and CT scans, and frequent replacement / and replacement changing.

22 - Use the poet rhyme vertical repeated fifty times, and Trochee repeated thirty-six times, and vertical scan seven times, and replacement duplicate eleven times, and replacement duplicate eighteen times.

23 Recline the internal rhythm poems on several elements, repetition of sounds, repetition of words, and the balance of sentences, and counterpoint, alliteration, and tonal division, and internal rhymes.

قائمة المراجع

١. القرآن الكريم

٢. إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م

٣. إبراهيم مهوي، شريف كناعنة، قول يا طير: نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ٢٠٠١م

٤. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج/١، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٩٥م

٥. ابن جني، كتاب العروض، تحقيق، أ.د حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م

٦. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق د عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية بيروت، ط١، ٢٠٠١م

٧. ابن كثير، البداية والنهاية، تحقيق على شيري، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م

٨. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٩٧م

٩. أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الديوان، ج/١، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، بيروت

١٠. أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، شرح وتعليق د يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٤م

١١. أبو بكر الوالبي، ديوان مجنون ليلى قيس بن الملوح، تحقيق، محمد إبراهيم سليم، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٥

١٢. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٣، ٢٠٠١

١٣. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر. بيروت، دار الشروق. عمان، ط١، ١٩٩٦م

١٤. أرسطو، في الشعر، تحقيق وترجمة د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣م.

١٥. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط١٩٩٧

١٦. ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣

١٧. ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣

١٨. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤

١٩. تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة/ شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط١٩٩٠،٢ م

٢٠. الجاحظ، الحيوان، ج/٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل–بيروت، د.ت

٢١. خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق. عمان، ط١، ١٩٩٩م

٢٢. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج/٤ تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٣.

٢٣. الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق، فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦

٢٤. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط١ ١٩٩٩م

٢٥. خليل إبراهيم حسونة، التراث الشعبي الفلسطيني، ملامح وأبعاد، مكتبة اليازجي، غزة، د.ت

٢٦. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، إيداع ٢٠٠٥م

٢٧. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

٢٨. رجاء عيد،القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف،الإسكندرية، ط١٩٩٥

٢٩. رنيه وليك، أوستن وآرين، نظرية الأدب، ، تعريب د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض،١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

٣٠. رولان بارت، لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨

٣١. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت،ط٣، ١٩٨٤م

٣٢. الشافعي، ديوان الشافعي، جمع محمد عفيف الزعبي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٧٤

٣٣. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ط١٩٩٨

٣٤. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م
٣٥. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
٣٦. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج/١ الكويت، ، ط١٩٨٩/٣م
٣٧. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج/٢الكويت، ، ط١٩٨٩/٣م
٣٨. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٨م
٣٩. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م
٤٠. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ط١٩٧٧
٤١. فايز أبو شمالة، السجن في الشعر الفلسطيني، ١٩٦٧- ٢٠٠١، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط١، ٢٠٠٣م
٤٢. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤
٤٣. كمال أحمد غنيم، "شروخ في جدار الصمت"، غزة، مكتبة آفاق، ط١، ١٩٩٤
٤٤. كمال أحمد غنيم، "شهوة الفرح"، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٩
٤٥. كمال أحمد غنيم، جرح لا تغسله الدموع، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٦
٤٦. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة
٤٧. محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١
٤٨. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت
٤٩. مدحت سعد محمد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا،١٩٨٤م
٥٠. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١
٥١. نور الدين علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، دار الفكر، بيروت - ١٤١٢ هـ، ١٩٩١م

٥٢. نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، ط١٩٩١م
٥٣. وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة- مؤسسة الخليل التجارية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧

٥٤. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر، عمان، ط١، ١٩٩٧م

٥٥. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د.ت

الدوريات :

١. محيي الدين اللاذقاني، القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول،المجلد ١٦،ع/١، صيف ١٩٩٧

٢. يحيى أبو ججحوح (القيم التربوية في نماذج من الشعر الفلسطيني المعاصر)، مؤتمر النص بين التحليل والتأويل والتلقي،مجلة جامعة الأقصى- غزة، ٢٠٠٦م

٣. يوسف أبو العدوس، فاعلية الاستعارة في النص الشعري النظرية نموذجا، النقد الأدبي في منعطف القرن ج/٣، مداخل لتحليل النص الأدبي، أعمال المؤتمر الأول للنقد الأدبي القاهرة- أكتوبر ١٩٩٧

الرسائل الجامعية المخطوطة:

علي حسن خواجة، الشعر العربي الحديث في فلسطين (مرحلة الريادة) دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، معهد البحوث والدراسات العربية، ٢٠٠٠م

الفهرس